BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XI - NUMERO 3 - MARZO 1950

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829-859-963 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81-829 — c/c postale 1/13989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L.3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

UN GRANDE, CORAGGIOSO FILM DI

ELIA KAZAN

SUL PROBLEMA NEGRO E UNA MAGNIFICA, FORTE INTERPRETAZIONE DI

Jeanne Crain

"PINKY" la negra bianca"

In America non si parla d'altro: questo vigoroso film di **ELIA KAZAN,** *che ha posto ancora una volta l'opinione pubblica di fronte alla grave questione razziale, ha ottenuto un successo di dibattiti quali raramente conseguono ad un'opera d'arte. La ragione di un simile interesse non risiede soltanto nel fatto che il « problema negro » è sempre all'ordine del giorno negli Stati Uniti; ma anche e sopratutto nel fatto che la vicenda del film poggia su una salda e convinta concezione umana di ampie prospettive, che tocca profondamente tutte le corde del cuore.*

ELIA KAZAN *è un maestro in questo campo - egli aveva già diretto un film sugli ebrei negli Stati Uniti: « Barriera invisibile ». E questa sua nuova impresa lo ritrova coraggiosamente all'avanguardia negli sforzi che il mondo intero compie per superare i pregiudizi razziali che tanto sangue innocente sono costati e tante ingiustizie continuano a commettere.*

« **PINKY** *» è Jeanne CRAIN: una ragazza negra, che tuttavia sembra appartenere alla razza bianca («Pinky», in America è il nomignolo che si dà appunto ai negri che attraverso un incrocio di razza stanno diventando bianchi). E' la grande attrice, che il pubblico italiano ha conosciuto finora in fresche parti giovanili, di «ingenua», o di sposina tenera e innamorata, è in questo film un' interprete assolutamente nuova, una personalità matura e complessa, che dalla maschera intensa e vivace del volto esprime una forza d'animo meravigliosamente fortificata dall'esperienza del dolore.*

*«***PINKY***», che ha fatto l'infermiera in un ospedale di Boston e si è fidanzata ad un giovane medico, torna nel suo villaggio natale del Sud e comincia ben presto a capire qual'è il trattamento che i bianchi riservano ai negri. La serie delle ingiustizie a cui assiste e di cui poi diventa vittima ella stessa, le restituiscono l'orgoglio delle proprie origini. Ora la piccola, fragile ragazza non si vergogna più della sua nascita negra: con un coraggio fermo e sereno, ella si dedica, anima e cuore, a combattere la causa della sua razza. Non importa se, per questo, ella deve rinunciare all'amore: ne soffre, è vero, ma qualcosa più forte dei suoi sentimenti personali la spinge a perseguire, nonostante le umiliazioni e i pericoli, la causa a cui si è votata.*

La recitazione di Jeanne CRAIN ha riscosso dovunque trionfi. E il film di **KAZAN,** *il più nobilmente ambizioso ed uno tra i più costosi ed efficaci tra quanti ne ha prodotti Hollywood in questi ultimi anni, ha il merito di avere creato un capolavoro d'arte, uno spettacolo che avvince il pubblico, lo interessa e lo commuove ed un'opera che si allinea alle poche finora realizzate con assoluta fede in un'umanità migliore.*

Disegno di ENNIO CANINO *per il film Lux* **NON C'È PACE TRA GLI ULIVI**

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XI NUMERO 3 - MARZO 1950

Significato e conseguenze del linguaggio cinematografico

Il cinema per molti è un assillante motivo di preoccupazione. In cinquant'anni di vita ha raccolto una copiosissima messe di cattive parole, di invettive e di anatemi. Non c'è stato moralista, non c'è stato educatore che non abbia scorto nel mezzo espressivo cinematografico la radice di qualche iattura dell'umanità o di qualche spaventoso dissolvimento spirituale. I mali del secolo nascono, per alcuni, dal cinema, od hanno trovato nel cinema il riflesso piú evidente e congeniale. Abbiamo assistito ad una doppia evoluzione su binari paralleli: da un lato cresceva la popolarità dello spettacolo nuovo, dall'altro si andava delineando con crudezza sempre maggiore una sorta di istintiva repugnanza accompagnata da una profonda (e fors'anche lodevole) apprensione per gli effetti che quella popolarità avrebbe potuto determinare.

Il primo movimento ha assunto ormai proporzioni colossali, e le cifre sono a questo proposito piú eloquenti di qualsiasi discorso. Ricordiamone alcune: una statistica pubblicata dalla sezione cinematografica del Ministero del commercio statunitense indica in 90.097 i cinema esistenti in tutto il mondo, con un numero di posti a sedere che si aggira sui quarantanove milioni. I soli cinema europei sono passati dai 43.652 nel 1947 (con oltre ventun milioni di posti) ai 52.344 nel 1949 (con ventiquattro milioni di posti). Un aumento del 20 per cento per i cinema, del 14 per cento per i posti. Questo è il quadro piú aggiornato — ma certo incompleto della situazione. Ed è, come si comprende, perfettamente inutile insistere.

Luigi Volpicelli, citando altre statistiche, si è indotto a spostare l'attenzione sul secondo movimento di cui parliamo, gli effetti di quella che egli ha suggestivamente chiamato « saturazione di lettura filmica ». « Per trenta, quaranta libri l'anno, che ragazzi avidissimi di lettura potevano leggere nel passato, oggi vi sono quelli che arrivano a leggersi trecentosessantacinque film l'anno. Né solo i ragazzi » (1). Queste sarebbero le basi obbiettive della pericolosità del cinema. Partendo dalle quali il Volpicelli svolge una sottile analisi che ci conduce direttamente al cuore del problema. Trasformandolo (ed è forse la prima volta che ci accade di imbatterci in una tesi cosí apertamente sostenuta) da un

(1) Luigi Volpicelli: *Il vero problema del cinematografo rispetto all'educazione* in *Bianco e Nero*, maggio 1949

problema esterno in un problema di ordine interno. Per cui le cifre e le statistiche diventano ad un certo punto quasi pleonastiche: il processo non è fatto al cinema in quanto mezzo espressivo popolarissimo che impiega una determinata materia per comunicare con il suo pubblico, ma senz'altro al cinema come tale. All'essenza del mezzo espressivo, non ai temi di cui si serve.

« La natura stessa del mezzo espressivo — afferma il Volpicelli — suggeriva e determinava una produzione non precisamente edificante... poiché è da rilevare subito lo stretto rapporto corrente tra il film come mezzo espressivo, tra il linguaggio filmico insomma, e il racconto cinematografico. L'estrema emotività del mezzo suggeriva di per sé un contenuto estremamente emozionante, onde l'accento cadeva su suburre, banditi, prostitute e, via via, dove i precedenti erano costituiti dalla narrativa di un Sue o di un Ponson du Terrail ». Questo in linea preliminare, e con riferimento al cinema muto. Piú oltre, il Volpicelli insiste sulla sua affermazione, ampliandola e chiarendola: « Il problema è da vedersi nello stretto legame corrente tra il mezzo comunicativo del film e il suo contenuto, quello e non altro proprio perché richiesto, suggerito, imposto dallo stesso modo di esprimere e di comunicare cinematografico; modo che in quel contenuto trova la sua forma piú propria, la possibilità di dare corpo alla sua formidabile e peculiare potenza espressiva, alla sua emotività ed incisività... Oggi noi dobbiamo fare il processo proprio al linguaggio cinematografico come tale, e al suo modo di discorrere che fa leva sull'elementare potere di assimilazione *patica* ed emotiva proprio dell'infantilismo delle masse, anziché sul processo logico-fantastico del pensiero adulto ».

Prima di procedere, cercheremo di approfondire questo concetto della peculiarità espressiva del cinema, giacché ha nel nostro discorso un'importanza fondamentale. Il cinema — è indubbio — ha inferto un colpo gravissimo alla struttura razionale della conoscenza umana quale si era creata attraverso secoli di esperienze e la graduale stratificazione delle consuetudini. Si noti che v'è stata una trasformazione delle basi stesse del processo conoscitivo, un rivoluzionamento dall'interno, qualcosa come una formidabile scossa tellurica destinata a mutare il volto della civiltà. Paiono parole grosse e un po' retoriche, ma non lo sono: un'osservazione accurata del fenomeno potrebbe dimostrare che esse rimangono alquanto al disotto della effettiva portata della realtà nuova.

Piuttosto, riconosceremo che queste parole giungono in ritardo, e che la constatazione in esse racchiusa potrebbe considerarsi scontata. In realtà, poi, si vede che nulla è scontato sino a quando permangono discussioni e confusioni, sino a quando l'essenza del linguaggio cinematografico non verrà lumeggiata sotto ogni aspetto, e di essa non verranno scrutate anche le piú lontane conseguenze. Perciò, la ripetizione non ha affatto un significato pleonastico, ma conserva ancora la sua importanza chiarificatrice. Il discorso è lungi dall'essere concluso. Oggi ci si può, naturalmente, servire dei risultati ottenuti dagli studi

cinematografici e sociologici in argomento, per approfondirli e svilupparli in direzioni nuove. Rifare tutto il cammino di quegli studi non sarebbe opportuno, ma riesaminarne le conclusioni piú probanti è non solo consigliabile, bensí sommamente necessario. Non vorremmo, insomma, partire da concetti stabiliti *ex-novo* (come ha mostrato di voler fare il Volpicelli), e ciò per evitare soprattutto il pericolo di una trattazione parziale — o troppo personalistica — del problema. Dovendo trarre, alla fine, qualche conclusione nuova e motivata, è meglio estendere il piú possibile, e finché è possibile, le basi della discussione.

In un suo recente libro (1), e mettendo a frutto precedenti osservazioni sue e di altri, Jean Epstein ha tentato di individuare quelle caratteristiche del linguaggio cinematografico che a noi ora interessano per inquadrare il discorso entro limiti accettabili e sicuri. Non che l'indagine condotta da Epstein sia la somma di tutto ciò che è stato fatto in precedenza, né che rappresenti una sintesi esauriente sotto ogni punto di vista (in tal caso vi sarebbe ben poco da aggiungere), ma è, diremmo, qualcosa di meglio: uno spunto, un incentivo alla discussione e all'approfondimento. Fra mezzo ad una serie di concetti arbitrari, che risentono di una impostazione poco ortodossa del problema, Epstein ha indubbiamente intuito (chiarendo sino alle ultime conseguenze quanto altri avevano già affermato) una verità basilare ed ha tentato, spesso riuscendovi, di scoprirne i presupposti. Questo, per spiegare perché si sia scelto — per semplificare ed evitare lunghi preamboli — un simile punto di partenza, in luogo dei molti altri che erano a disposizione.

In sintesi, il nostro punto di partenza può essere enunciato a questo modo: il senso della frattura provocata dal cinema in seno alla cultura contemporanea risiede nella contrapposizione — che esso ha automaticamente provocato — fra gli impulsi razionali che nascono dalla lettura della parola scritta o dall'ascolto della parola parlata, e gli impulsi immediati (voce pura e diretta dell'istinto) che scaturiscono dalla visione delle immagini. Tale è, sfrondato dalla caterva di distinzioni, di ragionamenti e di note che Epstein ha creduto necessario accumulare, il succo di una lunga analisi di cui ecco la parte centrale: « La lettura sviluppa le qualità che si considerano superiori, vale a dire acquisite in tempi piú recenti: il potere di astrarre, di classificare, di dedurre. Lo spettacolo cinematografico mette in azione le facoltà piú antiche, e dunque fondamentali, che si definiscono primitive: le facoltà emotive e induttive. Il libro appare come l'agente di un processo di intellettualizzazione, mentre il film tende a suscitare una mentalità piú istintiva... Il cinema è effettivamente una scuola di irrazionalità e palesa in tal modo caratteri demoniaci. Questi, d'altronde, discendono direttamente dal satanismo primordiale della fotogenia del movimento. Nella vita dell'animo, la ragione cerca di imporre, mediante le sue regole fisse, un certo ordine, una certa misura, una relativa stabilità all'eterno flusso e riflusso che squassa il

(1) Jean Epstein: *Le cinéma du diable*, Éditions Jacques Melot, Paris, 1947.

regno affettivo, alle impetuose maree e alle furiose tempeste che sconvolgono senza posa il mondo degli istinti... Per contro la legge della fotogenia lasciava prevedere che una interpretazione razionale del mondo sarebbe stata meno adatta alla rappresentazione cinematografica di una concezione intuitiva, sentimentale ».

Irrazionalità, istinto, impulsi primitivi, sentimento sono sempre stati elementi psicologici un poco sospetti. Quando si trovino, per cosí dire, allo stato puro (non abbiano, cioè, ancora subito o non possano subire il vaglio della ragione), sono senz'altro da ritenersi condannabili sul piano morale. Epstein, al contrario, non si perita di definirli — in altra parte del suo libro — « nobili ». La ragione sarebbe invece il « fattore mentale meno nobile », costituendo nell'uomo — come si è visto — una facoltà secondaria, acquisita. Siamo al limite del paradosso, ma non per questo, si badi, precipitiamo nell'errore. Non è in fondo questione di giudizi, né qui si tratta di stabilire una scala di valori, che poi non avrebbe senso. E' piuttosto una constatazione di fatto: Epstein, nel suo curioso sforzo di riabilitare quella parte della natura umana che sfugge (o può sfuggire) al controllo della ragione, non ha fatto altro che riportare l'accento su fattori sui quali troppo aspramente si è esercitata una critica demolitrice. Non diremo ancora che ne abbia fatto una persuasiva « rivalutazione », né che il problema della pericolosità degli istinti ne esca pregiudicato. Diremo tutt'al piú che ci si presenta, adesso, sotto una luce nuova e certamente piú consona alla sua natura.

La struttura « istintiva » del linguaggio cinematografico postula la concretezza, mentre la struttura razionale del linguaggio parlato e scritto trova la sua forza unicamente nel processo di astrazione che ogni volta si effettua durante il passaggio dalla cosa rappresentata ai segni convenzionali delle parole. Il linguaggio parlato e scritto ha bisogno di un codice, di una grammatica, e richiede perciò l'intervento continuo di una logica, anche se di una logica inconscia e meccanica, e non sempre palesemente avvertibile. Di conseguenza, la ragione si accompagna solidalmente anche alle manifestazioni piú elementari dell'uomo, allo stesso suo modo di comunicare con gli altri. Le forze dell'istinto si esprimono perciò — nell'ambito di quella cultura che fino a ieri ha regnato sovrana — attraverso il filtro disciplinatore di un elemento estraneo.

Pur non rinunciando a servirsene (e come potrebbe, senza sottoporsi ad una specie di automutilazione?), il cinema ha abolito la necessità della mediazione, permettendo alle forze profonde dell'istinto e del sentimento di giungere alla superficie e di comunicare con l'esterno nella loro intatta purezza. Si capisce che ciò spaventi. Dopo secoli di cultura razionale, l'uomo è avvezzo a considerare con legittima diffidenza le manifestazioni dell'io che si sottraggono ad un'ordinata classificazione da parte della mente. L'istinto è sempre stato visto come una forza ribelle, la quale, una volta scatenata, travolge l'equilibrio della personalità umana e conduce a conseguenze disastrose. Guai a farlo

uscire dall'alveo dove la ragione lo ha guidato: non lo si potrà piú arrestare. Come per tutti gli elementi oscuri ed incomprensibili mediante un'esame razionale, l'istinto era destinato a rimanere soggiogato e represso il piú possibile, per la stessa salute morale dell'uomo. Istintivo, emotivo, primitivo sono tutti aggettivi che recano con sé — piú o meno evidente a seconda della particolare mentalità di chi li impiega — una sfumatura di disprezzo, un giudizio fondamentalmente negativo, una implicita condanna.

Nessuno stupore, dunque, per il giudizio che molti hanno dato, e danno, del cinema. Costoro si attengono rigidamente ad una concezione tradizionale ed evitano di penetrare nella sostanza del film. Si accontentano di valutarla con i metri di misura a loro disposizione e ne traggono le logiche conseguenze. Si rifiutano, in definitiva, di accettare l'esistenza del fatto nuovo in quanto tale, e lo classificano alla stessa stregua degli altri fatti che rientrano nella sfera della loro esperienza razionale.

Ma è chiaro che ciò non è possibile. Un fenomeno che sconvolge dalle basi l'impianto culturale creato e perfezionato da secoli di storia umana, non può essere studiato a questo modo. Non è plausibile esercitare nei suoi confronti una critica puramente razionalistica quando ci si avveda (e su ciò nessuno ha mai nutrito dubbi) che il significato e la funzione stessa della ragione ci si stanno trasformando tra le mani, anche per causa sua. Cosí facendo, restiamo « al di qua » del fenomeno e ci vietiamo la possibilità di qualsiasi comprensione che non sia approssimativa e generica.

In altre parole è giustissimo parlare del « modo di discorrere del linguaggio cinematografico che fa leva sull'elementare potere di assimilazione *patica* ed emotiva propria dell'infantilismo delle masse », ma è totalmente assurdo pretendere che perciostesso tale linguaggio abbia i caratteri distintivi della pericolosità morale. Poiché, se con la prima parte del ragionamento si è individuata la natura del linguaggio cinematografico, con la seconda si è mostrato di voler repentinamente tornare da un piano razionale in assoluto che con quella natura contrasta. Mutato il piano del discorso, la correlazione suggerita resta stranamente campata in aria, senza sostegni che la giustifichino.

Il medesimo problema è stato affrontato da Epstein. Senonché Epstein vi si è avvicinato da un'altra parte, esaminando i motivi di una possibile pericolosità del linguaggio sotto un angolo visuale che tiene conto delle conseguenze derivanti dalla natura del linguaggio stesso. « Poiché — egli ha detto — la rappresentazione visiva impera incontrastata in questo feudo romantico e diabolico, il cinema appare evidentemente destinato a diffonderne la conoscenza. Questo strumento deve, potendolo, contribuire in misura predominante a creare ed a volgarizzare una forma di cultura fino a ieri pressoché ignota, e che la psicanalisi comincia, d'altro canto, ad abbozzare. Cultura stimata pericolosa per la ragione e per la morale, essendo essa impegnata nello

studio dell'io affettivo, irrazionale, i cui movimenti sono anteriori a qualsiasi operazione logica o etica. Cultura, tuttavia, che a fianco della scoperta dei regni dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo, fonda la scienza dell'infinitamente umano, dell'infinitamente sincero, piú meravigliosa e piú necessaria forse di tutte le altre, giacché essa risale alle fonti del pensiero che giudica di ogni grandezza ».

Il tono alquanto iperbolico di queste affermazioni non deve trarci in inganno. In termini piú sorvegliati, si possono considerare acquisiti all'indagine i due punti culminanti dell'idea intuita da Epstein: la creazione di una cultura finora sconosciuta, con tutte le conseguenze umane, scientifiche, morali che ne discendono, ed il concetto dell'*infinitamente umano* e dell'*infinitamente sincero* cui tende per naturale inclinazione il linguaggio cinematografico. Ci avvediamo, dopo cinquant'anni di cinema grazie al parallelo cammino delle scienze psicologiche e sociali e della stessa filosofia, che le antiche categorie non hanno piú ragione di essere se non come punti di riferimento per una evoluzione successiva.

Possiamo intanto notare questo, che servirà genericamente di base al tentativo di penetrare nell'autentica natura morale e sociale del linguaggio cinematografico: se non è escluso che qualcuno riesca a sostenere validamente — anche partendo da tale base — la pericolosità dell'*infinitamente umano* e dell'*infinitamente sincero,* ancor meno è da escludersi che — sempre dalla stessa base, cui non si oserebbe piú rinunciare — sia lecito sostenere l'analoga pericolosità dell'opposto, e delle manifestazioni espressive frutto di un predominante controllo razionale e di un procedimento di esclusiva astrazione logica. L'accusa insomma la si può ritorcere con argomenti altrettanto validi, tratti da una obiettiva osservazione della realtà.

Non è del resto una posizione peregrina suggerita da semplice amore di polemica: « sarebbe curioso un libro — notava Chamfort — che segnalasse tutte le idee corruttrici dello spirito umano, della società, della morale, esplicitamente o implicitamente sostenute nei piú famosi scritti, nei piú consacrati autori: idee che propagano la superstizione religiosa, il malcostume politico, il despotismo, l'orgoglio di casta, i pregiudizi popolari di ogni specie. Si vedrebbe che quasi tutti i libri sono corruttori, e che i migliori non recano meno male che bene ». Lo stesso Volpicelli sembra accedere ad una concezione non dissimile, se pure di tono diverso e senza il sapore di moralistico paradosso che le aveva dato Chamfort, quando scrive: « Un secolo e mezzo prima del cinematografo, riferendosi solo alla stampa, Lichtenberg osservava che *la nostra lettura precoce e spesso sfrenata ci fa ingoiare moltissimo materiale che non possiamo digerire* e aveva avvertito: *leggi poco e soltanto il meglio; leggi adagio e domandati ad ogni passo: perché io credo questo?* E basterebbe soffermarsi a queste due osservazioni di Lichtenberg; ma l'entusiasmo per indigestione travalica i limiti e impedisce ogni piú meditata analisi. Come mezzo di cultura scolastica, si

ripete, quanta maggiore ricchezza di contenuto non offre mai il cinema? ». Ciò, per concludere naturalmente con una dichiarazione di aperta diffidenza nei confronti dell'insegnamento intuitivo, a causa appunto della sua pericolosità.

Dove non ci troviamo d'accordo con il Volpicelli è nell'opinione che egli sembra accettare ad occhi chiusi da quanti si fermarono ai margini del problema, l'opinione che vi sia stato un automatico accrescimento della pericolosità della cultura in conseguenza di una diffusione via via maggiore. Non è, secondo noi, possibile stabilire una progressione che abbia per inizio il libro e per termine il cinema, poiché non è possibile trovare un collegamento diretto fra la sponda della cultura razionale e la sponda della cultura intuitiva. Il cinema ha operato, in questo senso, una frattura: la cultura da esso fondata non rappresenta una progressione rispetto a quella precedente, ma una rivoluzione. La diffusione del libro e la diffusione del cinema continueranno per proprio conto, sostanzialmente indipendenti l'una dall'altra. Con questo, non si nega che possano avere dei contatti, si nega semplicemente che possano sovrapporsi. Perciò, il dire che il cinema ha enormemente accresciuto il potere di diffusione della cultura fino a ieri limitato al mezzo della parola scritta, è esatto soltanto in superficie. In realtà il cinema dispone di un diverso potere di diffusione, poiché ha creato un nuovo tipo di cultura. Anche il parlare della « maggiore ricchezza di contenuto offerta dal cinema » è esatto soltanto in superficie. In realtà, il cinema non offre un contenuto piú ricco, offre un contenuto diverso.

Riassumendo: non esiste un accrescimento della pericolosità della cultura provocato dal trapasso dal libro al cinema, esistono bensí due tipi di pericolosità; ai quali non è possibile applicare i concetti di maggiore o minore se non per astrazione, adoperando un linguaggio convenzionale utile per intendersi ma non preciso nella sostanza. Esiste la pericolosità della cultura razionale, mediata, logica; ed esiste l'altra pericolosità della cultura immediata e intuitiva. Sulle quali, separatamente, si potrà discutere, senza però confonderle o intenderle l'una come lo sviluppo dell'altra.

Comunque, l'analisi della supposta pericolosità del cinema ci spinge a riprendere in esame quell'*infinitamente sincero* che Epstein ha indicato come il mondo peculiare dentro cui si muove (o può muoversi, o deve muoversi) il linguaggio cinematografico. Nella parentesi sono fissate le condizioni ideali, che il cinema è ancora ben lungi dall'aver raggiunto. La sincerità, intesa nel senso datole da Epstein, costituisce il presupposto essenziale dell'espressione filmica, oltreché la prima ragione della sua validità in campo culturale. Il cinema — lo si è visto — è votato alla sincerità in un senso totale che comprende sia l'elemento materiale dell'immagine « che non può mentire » (Dziga Vertov) sia i diversi elementi spirituali che confluiscono, sospinti dalla forza della vita autentica, nelle persone di coloro che impiegano il linguaggio filmico.

L'esigenza della sincerità è stata sentita in ogni periodo della storia del cinema. Innanzitutto è stata sentita come una lotta contro l'ipocrisia e il conformismo che facilmente si annidano fra le pieghe della cultura razionale. L'astrazione, coagulando i fatti reali in una forma di superiore immobilità, è l'alleata piú potente del conformismo, ed apre la porta all'ipocrisia. Si comprende dunque come il cinema, situato all'opposto dell'astrazione, si sia scoperto nemico naturale di tutta la mentalità fondata sull'astrazione stessa. Che poi da questa scoperta non siano state tratte le ovvie conseguenze ma si sia accettato una specie di compromesso per amore del quieto vivere, è un altro discorso. Fatto sta, però, che i tentativi per restituire al cinema l'originaria sincerità del linguaggio non sono stati né pochi né sporadici, ma rappresentano anzi un filo pressoché ininterrotto dagli inizi sino ad oggi e che è stato in ogni momento distinguibile dalla massa della produzione « di compromesso ». (Si osservi, a questo proposito, che non si vuol qui sollevare alcuna questione estetica, o stabilire una implicita classificazione sul terreno dell'arte, che non è propriamente il terreno su cui ora ci troviamo. Questo, perché non si creda che sia stata pronunciata una sentenza di condanna verso tutta la produzione « di compromesso », come qualcuno — partendo da analoghi principi e sviluppandoli in altre direzioni — ha praticamente già fatto.)

Si può iniziare dai tentativi piú elementari e ingenui, sbocciati da un puro desiderio di reazione al mondo circostante e condannati ad esaurirsi in essa. Non ebbero vasta eco, e nessuno in fondo piú li ricorda. Partirono da un atteggiamento negativo e non seppero costruire qualcosa che superasse i dati della cronaca, anzi della polemica spicciola. La sincerità che andavano cercando nel cinema, consci (ed è già grandissimo merito) del fatto che qui la si sarebbe potuta realmente trovare, era il frutto della volontà piú che — curioso a dirsi — il prodotto di una passione, di un sentimento vivo. Quando non era addirittura opera riflessa di una intenzione propagandistica. Nel 1912, secondo le notizie fornite da Marcel Lapierre (1), un gruppo di libertari e di sindacalisti francesi fondò una cooperativa, il *Cinéma du Peuple* allo scopo di « dare al popolo film fatti espressamente per le sue necessità e tali da servire la classe lavoratrice ». Quei film si intitolarono *Hiver, plaisir de riches, souffrances de pauvres, Les Obsèques de Francis de Pressensé, Les Misères de l'aguille.*

Ad invocare la sincerità del cinema furono in parecchi da allora, e qua e là qualcuno tentava l'avventura, sempre senza esito proficuo. Nel 1925, l'« Union des Syndicats Confédérés » rivolse la propria attenzione ai cortimetraggi di attualità e fece riprendere alcuni momenti salienti del congresso della C.G.T. Piú tardi, si passò alla propaganda diretta, con *La vie est à nous,* film comunista di Jean Renoir. Si cercava per altra strada una particolare sincerità del cinema: la critica

(1) Marcel Lapierre: *Les cent visages du cinéma,* Éditions Bernard Grasset, Paris, 1948.

sociale al servizio di un partito. Sorsero parecchie associazioni che perseguivano analoghi scopi: il comunista *Ciné-Liberté*, la sezione cinematografica di *Mai* 36, socialista. Si fecero altri film: *La Marsellaise* di Jean Renoir, *S.O.S. Espagne, Victoire de la vie, Temps de cerises, Les Bâtisseurs* di Epstein, ecc.

Una particolare sincerità, si è detto, e non crediate che si volesse fare dell'ironia. L'impulso iniziale era chiaramente indirizzato in quel senso e tale rimase anche durante lo svolgimento successivo. Ma non seppe espandersi, né seppe penetrare: rimase ad uno stadio amorfo, troppo ristretto e lontano dal profondo significato dell'*infinitamente sincero* cinematografico. Si trattò, in un certo senso, di una trappola tesa dalla razionalità, la quale si insinuò nel processo creativo e la snaturò a poco a poco con il veleno sottile dell'astrazione. Il cinema accettava, in ultima analisi, un altro compromesso, non molto diverso da quello in cui era naufragata fin dai primordi la produzione commerciale. Per questo si è parlato a proposito del movimento (tutt'altro che esauritosi in quei pochi film), di una « particolare sincerità » che coincideva solo in parte con la genuina sincerità cinematografica. Volere la sincerità, aspirare alla sincerità attraverso la mediazione di un fine determinato, non significa ancora ottenerla. Se la strada è quella giusta (quella, cioè, che meglio risponde alle caratteristiche del linguaggio cinematografico), meno giusta appare la sovrapposizione di un elemento razionale quando non si abbia la forza di assorbirlo nella sfera intuitivo-irrazionale del linguaggio.

Lo stesso cinema commerciale non ha potuto fare a meno di avvertire l'esigenza della sincerità, nonostante tutti i compromessi, le ipocrisie e gli interessi economici da difendere. Anche sulle produzioni della grande industria ha saputo imporsi la prepotente natura intuitiva del linguaggio cinematografico, per quanto grandi fossero le resistenze, talché si può chiaramente constatare che nessuno è mai riuscito a scendere impunemente su questo terreno, nessuno cioè è mai riuscito a sfuggire del tutto alle necessità basilari postulate dal nuovo mezzo espressivo. Lo ha riconosciuto anche il piú strenuo paladino della « sincerità » cinematografica, con una acutezza ed una equanimità esemplari. Ha scritto infatti John Grierson: « Forza mostruosa e indisciplinata, il cinema commerciale è responsabile di gravi iatture. Ma ha fatto anche del bene. In un mondo gonfio di sentimentalismo e di sfacciate tendenze al sensazionale, il suo modo di raccontare ha saputo mantenersi robusto e stringato, il suo spirito tende all'asciuttezza, i suoi tipi posseggono doti piú semplicemente umane di quelle dei loro fratelli del romanzo e del teatro popolari... Se il cinema non ha ancora sbalzato dal loro piedistallo le grandi *bestie nere* della società, ne ha però sbalzate — e con effetti palesi — un gran numero di piccole. Ha impartito parecchie salutari lezioni sul modo di intendere i propri doveri di cittadino, ha insegnato a criticare l'autorità costituita, ad ammettere che si possono compiere soperchierie in nome della giustizia,

a rendersi conto che la corruzione può insinuarsi anche fra coloro che siedono piú in alto. Ha insegnato alla gente comune a prendere coscienza di sé dinanzi alle sue comuni abitudini, se non proprio dinanzi ai suoi comuni diritti » (1).

E' la forza del linguaggio cinematografico che ha condotto a tale risultato, e già a questo punto possiamo comprendere quanto lasci a desiderare il concetto della pericolosità del cinema. Non si parla di questioni « esterne », non si discute di contenuti e di materia, ma si esaminano i fondamenti stessi del linguaggio. Ora, come possono essere, questi fondamenti, cosí integralmente ed inevitabilmente « pericolosi », se persino nel cinema commerciale hanno fatto sentire un influsso che — nessuno lo vorrà negare — è stato almeno parzialmente benefico?

Detto questo, per segnare un punto ormai fermo della nostra indagine pur senza voler anticipare alcunché delle conclusioni, vediamo in quale senso debba essere sviluppato l'argomento della « sincerità ». In principio l'abbiamo considerato come una forma di lotta contro il conformismo e l'ipocrisia. Ossia, come una forma larvale di educazione.

« Sincerità » cinematografica ed educazione sono — come risulta evidente sin dal primo sguardo — due elementi che non si escludono. La seconda, inoltre può trarre partito dai risultati ottenuti dalla prima, e viceversa. E la battaglia che la prima conduce (talvolta, addirittura inconsciamente, come nel caso del cinema commerciale) contro il conformismo, ossia contro l'immobilità della cultura, può essere estesa anche all'ambito della seconda e stimolare un movimento di rivolta contro quello stesso conformismo e quella stessa immobilità di cui essa è imbevuta. In realtà, questo movimento è piú antico della nascita del cinema, ma è importante sottolineare che è stato il cinema (insieme all'altro sistema di « comunicazione » che agisce su un piano praticamente universale: la radio voglio dire) a dargli il massimo impulso. Non solo, ma i nuovi concetti educativi sono stati sviluppati, con un rigore superiore a quello di qualsiasi altro studioso, proprio da coloro che nell'esame inclusero il cinema o del cinema fecero il cardine dell'esame stesso.

Questo sforzo è stato soprattutto notevole nei paesi anglosassoni, e ad esso parteciparono — dopo la prima guerra mondiale — moltissimi sociologi, educatori, uomini politici. Per citare un nome noto anche fuori della cerchia della specializzazione, ricorderò soltanto Walter Lippmann. In sostanza si tendeva a sostituire all'antico concetto di un'educazione liberale-individualistica basata essenzialmente sull'informazione e sulla cultura umanistica astratta (per cui gli studenti uscivano dalla scuola con un bagaglio di profonde cognizioni che risultavano il piú delle volte inapplicabili ai problemi della vita e che servivano soltanto alla soddisfazione delle sue esigenze spirituali), un nuovo concetto che potremmo definire — in termini molto generici —

(1) John Grierson: *Documentario e realtà* (traduzione di Fernaldo Di Giammatteo) Bianco e Nero Editore, Roma 1950.

sociale, e che consisteva in un metodo piú schiettamente improntato alla realtà del mondo moderno, un metodo atto a formare il cittadino piuttosto che l'intellettuale, e a mettere il cittadino stesso nelle condizioni migliori per affrontare la lotta per l'esistenza in un ambiente dominato da grandi forze collettive a contatto delle quali l'individuo isolato può difficilmente dire la sua parola. « Ma la comprensione della necessità di addestrare deliberatamente i giovani nelle scuole e nei collegi alla loro professione di cittadini — scriveva nel 1934 un insegnante inglese — è ancora lontana dall'essere universale, e troppi direttori di scuole rappresentano ancora un insuperabile ostacolo. Questo significa che per il momento, e per qualche tempo ancora, avremo una generazione di adulti in cui il senso del civismo è stato poco curato nelle scuole, all'infuori di quell'insegnamento standardizzato di adattamento alla vita in una comunità o di lealtà verso una particolare istituzione » (1).

Da tali premesse è partita la teoria di Grierson, per poi svilupparsi nei due sensi dell'educazione e della propaganda. Stabilito che « l'educazione non è altro che il metodo con cui gli uomini vengono messi nella possibilità di servire la propria generazione, riducendola ad un complesso ordinato e coerente di fattori », il fondatore del movimento documentaristico britannico nega che — dinanzi ai profondi mutamenti sociali cui da tempo assistiamo — l'istruzione possa essere impartita secondo i vecchi schemi « statistici ed informativi », e sostiene che si debba ricorrere a metodi che meglio rispecchino la necessità dell'azione, dell'impegno sociale, della partecipazione agli sforzi collettivi, a metodi che egli definisce « drammatici » (nel senso etimologico della parola), a metodi che non insegnino il significato del mondo circostante ma che rendano il cittadino partecipe di esso. Un'educazione siffatta non potrà restar chiusa nelle aule scolastiche e nei circoli culturali, ma dovrà andare direttamente fra gli uomini, sui luoghi dove essi lavorano e vivono. « Non assumerà perciò la forma del pensiero e della discussione, ma quella dell'azione positiva, in seno alle comunità giovanili e degli adulti, uomini e donne. Una buona metà dell'educazione si baserà sull'organizzazione di una fattiva vita sociale ». Si trasformerà, cioè, in propaganda, poiché occorrerà, appunto, che colui che ne ha il diritto ed i mezzi (lo Stato) faccia di tutto per stimolare l'attiva partecipazione del cittadino singolo alla vita della collettività, per fornirgli determinati « schemi generali di sentimenti e di pensieri » che gli consentano di « realizzare nell'azione e mediante l'azione » gli scopi della comunità, che gli consentano infine di « colmare il fosso » esistente fra lui e la comunità. Una propaganda che, immune dalle aberrazioni dei sistemi autoritari (in quanto sarà sempre sottoposta al controllo della stampa e del Parlamento, ossia del-

(1) Citato da Paul Rotha in *Problemi del film*, antologia a cura di L. Chiarini e U. Barbaro, Edizioni di Bianco e Nero, 1939.

l'opinione pubblica), si proponga di « render vivo » il mondo in cui il cittadino svolge la propria attività.

Per raggiungere questo fine, Grierson scelse il linguaggio cinematografico. E, per sottrarsi alle imposizioni economiche del cinema commerciale, si serví di quel linguaggio in senso documentario. Il tempo ha poi dimostrato — dirà Grierson piú tardi, giustamente — che nell'opera di « cristallizzazione dei sentimenti » cosí necessaria alla comunità dello Stato moderno, il documentario cinematografico è strumento efficacissimo, poiché soddisfa i cittadini in ciò di cui piú sentono la mancanza: la descrizione viva e tangibile della loro comunità. In linea generale, il documentario ha dimostrato due cose di essenziale importanza: « da una parte, che il timore di cadere nella *propaganda* non ha piú ragione di esistere quando si sappia che la presunta propaganda costituisce, nelle circostanze attuali, una necessaria educazione; dall'altra, che il nostro sistema educativo è superato e che dovrà per forza ricorrere ai metodi *drammatici* se vorrà che i cittadini abbiano la sensazione precisa dell'effettivo rapporto esistente fra se stessi e gli avvenimenti del mondo esterno ».

Convinto che solo il documentario possa, grazie ad una relativa indipendenza economica, assolvere al compito imposto dal linguaggio cinematografico, Grierson in fondo si disinteressa di tutto il resto. Tutto il cinema che non sia documentario (o che pur essendo documentario non persegua gli scopi da lui indicati: si ricordi che egli respinge perfino i film di Flaherty, cautamente accusandoli di estetismo deteriore) rientra secondo Grierson nella categoria dell'ibrido e dell'inutile. Anch'egli cerca la « sincerità » del cinema, ma non ritiene che sia possibile conquistarla pienamente fuori della cerchia dei film impostati sul suo concetto educativo-propagandistico. Riconosce che la natura del linguaggio cinematografico è fatta per la « sincerità », ma si affretta ad aggiungere che occorre limitarne il senso ai confini della « educazione civica » e l'estensione ai confini del documentario.

Una particolare sincerità, anche questa, un particolare modo di intendere il significato intuitivo-razionale del linguaggio cinematografico. Da una propaganda in senso stretto, ed in senso politico di partito com'è quella dei film ricordati dal Lapierre, siamo passati ad una propaganda genericamente concepita come creatrice di « schemi generali di sentimenti e di pensieri » che possano servire la causa del civismo. Si tratta, dunque, di una propaganda al servizio di un'idea molto ampia ed ancor piú dilatabile: a questa « sincerità » dovrebbe appunto tendere il linguaggio cinematografico. Un altro passo innanzi è stato fatto.

Toccando i due settori particolari del linguaggio cinematografico come possibilità di lotta contro il conformismo e di azione positiva al servizio della comunità, esaminiamo per ultimo il linguaggio come possibilità di creare l'opera d'arte. Chi professa le due prime convinzioni, è portato a trascurare la terza. Per Grierson l'arte del cinema è

un « fatto complementare » (« il complemento di una osservazione accurata e profonda della realtà ») ed egli non se ne occupa piú di tanto. Non diremmo che, cosí facendo, faccia male, anzi è proprio restringendo la sua visuale e indirizzando l'attenzione su un punto solo, che egli riesce ad illuminare cosí bene il problema propagandistico-educativo del cinema. Ma aggiungiamo subito che, se sul piano ristretto della sua indagine egli ha ragione e vede giusto, non altrettanto si può dire quando si salga ad un livello generale e si consideri il cinema come una possibilità molteplice: propagandistica, educativa e artistica. Né si può opporre a questa posizione « totale » il fatto che ben poche volte l'ultima possibilità si sia tradotta in un'autentica e pienamente valida realizzazione, perché è sufficiente che la possibilità esista per condizionare l'esame generale del problema. Sarebbe, allora, lo stesso se noi — constatando lo scarsissimo peso della propaganda instaurata dai film che cita il Lapierre — avessimo senz'altro trascurata la possibilità che quei film adombrano.

Ora, a noi non importa rifare la storia dell'estetica cinematografica, giacché — allo stato attuale degli studi in argomento, dopo la minuta analisi che della settima arte è stata fatta in una trentina d'anni — sarebbe francamente superfluo. Inoltre esuleremmo dal tema che stiamo trattando. Qui ci interessano gli effetti della rivoluzione provocata dal linguaggio aconcettuale, intuitivo, irrazionale proprio del cinema, ci interessano i riflessi che ha (o che può avere) sulla società cui si rivolge e sulla cultura razionale che dominava fino a ieri in quella società. Quando si discuteva della pericolosità del linguaggio cinematografico, è logico che non si intendesse altro che questo.

Dell'arte cinematografica, perciò, a noi in questo momento interessa ciò che essa proietta fuori di sé, il suo primo rapporto con il pubblico. Interessa comprendere in quale modo agisca il linguaggio intuitivo-razionale, inteso — oltreché come possibilità educativa e possibilità propagandistica — come possibilità d'arte.

In fatto di rapporti fra arte e pubblico, esistono da tempo immemorabile due correnti contrapposte: l'una, ottimistica, asserisce che il pubblico cerca — in maniera oscura e inconscia ma con fiuto sicuro — l'opera d'arte e non altro, in tutti i linguaggi che abbiano in sé la possibilità di dargliela; l'altra, pessimistica, nega tale istintiva ricerca dell'arte sostenendo che al massimo il pubblico cerca il divertimento e la ricreazione. Alberto Consiglio ha applicato al cinema la prima tendenza ed ha creduto di poter concludere con sicurezza che « il pubblico degli spettacoli, sebbene mutato nella sua composizione, sebbene straordinariamente accresciuto nel suo valore sociale, nei suoi individui rimane quel che è stato nei secoli ». « Vuole — continua il Consiglio — su per giú le medesime cose. Certo, non si può recisamente negare che voglia anche quelle cose di cui c'informano i suoi presunti profeti; infatti esso accoglie con sempre maggiore entusiasmo la bellezza, l'ottimismo, le espressioni della bontà e del coraggio. Ma è un errore pue-

rile credere che queste cose generiche il pubblico le voglia in quel preciso modo, quasi fosse il vero e primitivo ispiratore e autore dell'opera. D'altra parte, uno del pubblico, se interrogato, vi dirà con molte parole e molte definizioni quel che vuole e attende dal cinema. Ma le sue parole e i suoi argomenti non sono che un giro vizioso per supplire alla sua incapacità di spiegare dialetticamente che egli vuole, soprattutto, un'opera d'arte. Che cosa, infatti, lo commuove di piú di una vera opera d'arte? » (1).

In un mondo ideale, nel quale gli uomini avessero modo di sviluppare soltanto le loro qualità migliori, si potrebbe rispondere affermativamente alla domanda del Consiglio. Ma, essendo il nostro mondo disgraziatamente assai lontano dall'ideale, è doveroso dubitare parecchio della commozione estetica del pubblico, e della sua priorità su qualsiasi altra commozione dinanzi ad uno spettacolo teatrale o cinematografico, di oggi o del passato. Parimenti assurdo sarebbe, tuttavia, negare l'esistenza della commozione estetica, guidati da un disprezzo che per essere assoluto non trova corrispondenza nella realtà.

Chi può pensare, del resto, che vi sia arte senza pubblico? « Da solo — disse Gide in una conferenza tenuta alla Corte di Weimar nel 1903 — ogni artista può fare ben poco. Chi potrà dire del persistente, inalterato, continuo sforzo, attraverso successive generazioni d'una società attenta ed intenta, necessario per dar forma — a mo' d'esempio — alla bellezza greca? Di darle contemporaneamente forma nell'arte e nella vita. Presso questo mirabile, piccolo popolo, dar forma al proprio ideale — ossia disegnare il proprio ritratto — era considerato un obbligo morale e civico al quale tutto partecipava: costumi, civiltà, arte ».

Oggi certo non siamo piú nelle condizioni del « mirabile, piccolo popolo » e, se ci soffermassimo a pensare all'abisso che ci divide da esso e dal suo tempo, saremmo quasi indotti ad accettare la tesi pessimistica o, quanto meno, a condividere anche sul piano generale le opinioni di Grierson, tralasciando di occuparci del problema estetico. Ma, onde sfuggire alla tentazione di imboccare questa strada, ricordiamo che stiamo pur sempre parlando della possibilità d'arte e che tale possibilità il cinema lascia non soltanto intuire ma ha già, alcune volte, effettivamente realizzato.

Il pubblico non ha alcuna ambizione od orgoglio particolari da difendere, né per il suo né per gli altri paesi, né per l'umanità. Sente forse, nel fondo subconscio collettivo piú che in quello individuale, di partecipare talvolta alla creazione di un « clima » entro cui l'arte vive e si sviluppa. Ma questo « clima » se lo vede nascere intorno a sé, indipendentemente dalla propria volontà e dai propri desideri. Per questo, si dice che i suoi gusti sono mutevoli e che la moda esercita su di lui un'influenza fortissima. Presta orecchio all'imbonimento pub-

(1) Alberto Consiglio: *Cinema, arte e linguaggio,* Hoepli, Milano 1936.

blicitario ed accetta molte volte le abitudini che gli vengono imposte, non per simpatia probabilmente, ma per pigrizia. Come entità collettiva è inafferrabile e indefinibile; preso nei suoi singoli esponenti, isolato in ogni spettatore mostra la piú grossa confusione di idee e di giudizi. Dice genericamente che un film è brutto o è bello, che un attore è bravo o è un cane, ma ancor piú si sente attratto dai fenomeni clamorosi e appariscenti.

Se ci immergiamo sotto la superficie, e andiamo oltre quella diffusa simpatia che segna la caratteristica esterna fondamentale del pubblico moderno, scorgiamo un agitarsi di tendenze e di desideri che si stenterebbe ad afferrare ed a comprendere compiutamente. Si potranno al massimo cogliere alcune indicazioni generali che ricorrono sempre (o quasi sempre) e che con una certa approssimazione fissano i punti di maggior rilievo. (Per far questo, vorremmo notare per inciso, non occorre alcun referendum o indagine sociologica, sul tipo di quelle che prediligono gli studiosi anglosassoni. Senza voler negare l'utilità, per determinati settori, delle indagini di tal genere, occorre dire che il loro maggior difetto, quello che vieta di accertarli come totalmente utili in ogni caso, è l'incompletezza. Ovviamente non sono completi, e non lo potranno mai essere, poiché non basterebbe l'attrezzatura e l'organizzazione di mille istituti Gallup messi insieme per giungere a tanto. Le indagini sociologiche si possono accettare, e rivelarsi utilissime, come elementi *parziali* di una situazione, ma rischioso sarebbe il voler attribuir loro un'importanza assoluta, come troppo spesso si fa nei paesi anglosassoni. In un altro campo, si veda a quali eccessi sta conducendo negli Stati Uniti, la letterale accettazione dei dati rivelati dal « rapporto Kingsley ». Qualcuno, poi, alla pregiudiziale della incompletezza aggiunge anche quella della piú o meno notevole insincerità delle risposte fornite dalle persone interrogate. Ora, non è questa la sede per discuterne, ma, limitandoci al campo cinematografico, ci si può chiedere: chi ci assicura della franchezza dello spettatore che risponde alle domande rivoltegli, ammesso che le domande siano cosí abili ed acute da far breccia nella sua istintiva difesa?)

Che cosa vuole il pubblico, che cosa apprezza? Tutto e nulla, verrebbe di rispondere, ma è raro che nel tutto sia compresa l'arte. In termini psicologici elementari, il pubblico è incline ad accettare ogni cosa quando sia vivificata da un sentimento fondamentale dell'uomo (amore, odio, orgoglio, coraggio, ecc.) oppure quando sia presentata con accenti nuovi ma facilmente accessibili. La novità lo interessa (o lo diverte) soltanto quando riesca a percepirne una solida base, un costrutto, un senso purchessia. Le bizzarrie ed i funambolismi, non solo non li comprende ma li disprezza o li deride. Non si presta mai ai piccoli e grandi giuochi dell'intelligenza, perché ha dell'intelligenza pura un radicato sospetto.

I sentimenti e la novità costituiscono i poli di maggiore attrazione per il pubblico. Altri interessi — l'abbiamo detto — si possono insi-

nuare nella mente dello spettatore, ma non sapranno mai del tutto detronizzare quelli indicati, e sostituirsi a loro. In questo senso, è lecito affermare che il pubblico non è cambiato e non cambierà, per quanto grandi siano i mutamenti sociali avvenuti o attesi nella sua struttura. Ma bisogna precisare che il pubblico cinematografico, pur mantenendosi in questa scia, ha ormai palesato una sua particolare fisionomia ed un suo orientamento caratteristico. Il cinema lo ha posto di fronte, con sempre maggiore violenza, ad una realtà nuda, semplice ed immediata, ha abolito tutte le barriere che rendevano difficile la comprensione ed ha mostrato di saper fare a meno di qualsiasi intermediario e di qualsiasi sussidio esplicativo. Ora, poiché non poteva non sentirsi naturalmente attratto verso un mezzo che gli si presentava sotto questa forma, il pubblico ha assecondato il suo sviluppo in tale direzione e, se in un primo momento ha soprattutto puntato sulla novità o addirittura sul « meraviglioso », sullo straordinario, sullo sconcertante (purché si potesse facilmente comprendere), in un momento successivo ha preferito — stanco ormai della « sensazione » — la semplicità e l'immediatezza. Ha cioè sempre piú ripudiato il ricorso alla eccessiva « manipolazione » razionale del linguaggio, per scegliere una via che meglio corrispondesse alle esigenze istintive e basilari della personalità umana. Soltanto allora può dirsi avvenuto il vero contatto fra il pubblico ed il linguaggio cinematografico, fra il pubblico e l'opera d'arte cinematografica. Le barriere della comprensione caddero totalmente, entrambi si espressero allo stesso modo: il cinema seppe allora di aver soddisfatto il bisogno piú profondo del pubblico moderno. L'opera d'arte, anche se non voluta, poté essere realmente compresa. O meglio *sentita*.

Per parte sua, l'arte può — attraverso questa comunione con il pubblico, la quale non è frutto di una volontà preordinata ma espressione diretta di una propria forza e di una propria necessità — riacquistare quel carattere che per lei è essenziale e che le era a poco a poco sfuggito per una serie di costrizioni tipiche della società moderna. L'arte può nuovamente essere « popolare », nel senso piú ampio e genuino della parola. Il linguaggio cinematografico che raggiunge ed esalta le facoltà intuitive dell'uomo stabilisce un solido ponte fra sé ed il mondo esterno, evitando il pericolo di isolarsi, costringendo se stesso a non isolarsi.

Nessun mezzo espressivo ebbe mai, cosí piena e totale, questa possibilità. « L'arte — è un'ovvia osservazione di Paul Rotha — non è il dono di qualche paradiso miracoloso ma un contributo ad un periodo definito della storia. La grande arte è innegabilmente semplice poiché i suoi interessi umani risultano essere dei valori permanenti. Shakespeare, Swift, Chaucer, Stendhal rappresentano, ognuno di essi, gli sviluppi di un particolare ordine della società basato sulle produzioni di quella società ». (1). Ma l'espressione dei valori permanenti dovette su-

(1) Opera citata.

perare i mille ostacoli razionali che la parola scritta o parlata erigeva dinanzi a lei, e mai poté comunicare *immediatamente* con gli uomini della società dalla quale traeva la linfa vitale. Ne era gravemente ostacolata dal linguaggio di cui si serviva. Il cinema invece trova nel proprio linguaggio l'alleato piú potente, la ragione stessa dalla sua forza umana e sociale, il mezzo che le permette una vera comunicazione con ogni spettatore.

« L'arte — osserva ancora Rotha — non può, alla pari della religione e della morale, essere considerata come staccata dall'ordine sociale delle società in cui vive ». Se ciò vale per le altre arti, tanto piú vale per il cinema. Poiché, se le altre arti — staccandosi dalla società — si condannano al vagheggiamento delle « supreme » bellezze della forma e infine alla sterilità, il cinema quando si stacca dalla società (ossia dall'uomo come espressione dell'istinto sociale) rinnega addirittura se stesso ed il proprio linguaggio. E l'ha rinnegato ogni volta che l'ha fatto.

Si provino ora a considerare, alla luce del linguaggio cinematografico, le parole che seguono, di Guido Calogero, e si veda quanta maggior forza esse acquistano riferendole in particolare al cinema. « L'artista non lavora solo per sé: le sue opere sono le opere di ognuno, i suoi mezzi di affrancamento dal dolore sono aperti all'uso di tutti, e una volta foggiati sono là per sempre. Egli non è solo un artista: è anche un artiere, un *demiurgo*, un « operatore in servigio dell'umanità ». Ecco dunque il fine dell'arte, lo scopo a cui anch'essa mira. Anch'essa, come ogni altra forma della vita, non ha altro valore che in quanto serve all'universale. E servire l'universale significa servire gli altri, aiutare gli uomini nella lotta della vita » (1). La condanna dell'arte per l'arte, esposta qui in termini riassuntivi dopo un organico esame del fatto estetico sulla base del pensiero idealistico, riceve la piú sicura conferma nelle opere, e nella natura stessa del cinema. Se ancora ve ne fosse bisogno (ed il Calogero — sia detto di sfuggita — avrebbe forse fatto bene ad ampliare il discorso nel capitolo dedicato alla « fotografia, cinematografia e arte scenica »), il cinema fornirebbe l'esempio migliore della « socialità » — effettiva e potenziale — dell'arte. Diremmo, anzi, se non si temesse di esagerare, l'esempio fondamentale, perché nessun linguaggio come il suo è (e può essere) a cosí diretto contatto con la società, e da questa società può trarre l'esclusivo alimento per vivere, *in modo totale*, sul piano dell'arte.

Al tempo stesso si formula implicitamente (ed in misura ben piú grave e decisiva che per qualsiasi altra espressione d'arte) la condanna del cinema che persegue scopi diversi da quelli detti. E la condanna assume, sulla scorta delle considerazioni precedenti, un particolare significato ed il suo piú conclusivo valore.

(1) Guido Calogero: *Estetica, semantica, istorica,* Giulio Einaudi editore, Torino 1947.

Giungendovi dall'interno e non dall'esterno (come finora è stato fatto da quasi tutti i cultori di estetica cinematografica: si vedano, per esempio, Rotha e Grierson), si ha una visione veramente autentica del problema, e ci si possono risparmiare le lunghe discussioni sulla perniciosità e l'assurdità del sistema commerciale, in vigore nel campo della produzione. Ci si renderà conto, allora, che questi sono argomenti di enorme importanza sí, ma in ultima analisi argomenti secondari se immessi nell'ambito generale del linguaggio cinematografico. La condanna — se condanna dev'esserci (com'è giusto) — potrà finalmente essere rivolta sul vero bersaglio, anche trascurando il « falso scopo » sul quale si sono finora ostinatamente diretti i fuochi dei critici.

Queste considerazioni ci permettono ora di esaminare in un'altra prospettiva il rapporto fra cinema e pubblico. Condotta l'indagine a questo punto, ci troviamo dinanzi, l'uno accanto all'altro, due principi che presi insieme danno la misura obiettiva dell'estensione del problema. Un principio estetico (il potere catartico dell'arte) ed un principio psicologico, anzi psicanalitico (la « scarica », la « sublimazione » dell'istinto nell'immaginazione). Nel cinema, i due principi agiscono su piani concomitanti per esercitare sullo spettatore una influenza che ne determina le reazioni e stabilisce il peso che esse possono avere nell'ambito della comunità. Adottando i principi di cui già gli altri linguaggi si avvalgono (e se la catarsi è un principio estetico riconosciuto da secoli, la « scarica » degli istinti, pur essendo di scoperta recente, è cosa che avviene da sempre), il cinema li ha portati al grado di massima efficienza ed ha fondato su di essi quella « doppia » ragione della sua forza espressiva che nessun'altra arte è in grado di condividere. Quando il valore artistico sia debole, o inconsistente o manchi addirittura, quando perciò non sia possibile la catarsi, si ingigantisce il potere della « scarica » degli istinti che fissa nell'immaginazione le correnti profonde della personalità umana e, impedendo loro di tradursi in azione pratica (e forse nociva alla società), le libera e le sublima. Il linguaggio cinematografico non resta, per cosí dire, mai « scoperto » e non può mai uscire dai binari che la sua natura gli ha attribuito. O, se il « mai » può sembrare eccessivo, molto piú raramente che nel caso degli altri linguaggi che richiedono la mediazione della ragione e di un'ordine grammaticale e sintattico convenzionalmente accettato. In proposito si può osservare come, per converso, siano labili le convenzioni cui il cinema (certo cinema) ha spesse volte soggiaciuto e come, in fondo, non si sia mai trattato di convenzioni precise e universalmente riconosciute quanto di influenze della moda imperante o di preconcette schematizzazioni di teorici. Il fatto che non esista, per il cinema, una convenzione razionale unica, e che le numerose convenzioni particolari abbiano cosí poco attecchito da non lasciar praticamente tracce, indica che la natura irrazionale ed istintiva del linguaggio ha una potenza tale da imporsi, a lungo andare,

su qualsiasi deviazione. Questo, per essere esatti, si intendeva dicendo che « non può mai uscire dai binari ».

Che la situazione degli altri linguaggi sia diversa risulterà evidente dall'osservazione che un ordine razionalmente costituito deve per forza sopportare un logorio ed una trasformazione incessante, i quali sono pressoché sconosciuti nel regno elementare e «primitivo» degli istinti. Una convenzione come quella del linguaggio parlato e scritto permette e giustifica mille avventure che possono anche consolidarsi (anzi devono consolidarsi, se non vogliono dar luogo ad una fossilizzazione sui punti di partenza); il linguaggio cinematografico permette certo le avventure ma non le giustifica e ad una ad una le distrugge, per ritornare ogni volta ad attingere forza — e non, si badi, motivo di fossilizzazione — nel fondo della sua natura. Con ciò — è superfluo dirlo — non si fanno questioni di superiorità di un linguaggio rispetto agli altri. Ma si cerca di spiegare come fosse tutt'altro che eccessivo accennare ad una rivoluzione della cultura moderna provocata dalla nascita del cinema. Piú che una nuova arte (per la quale tanto strepito si è fatto negli opposti campi dei — per dirla con Richter — *Filmgegner* e *Filmfreunde*), è nata una nuova cultura.

Si sono considerate piú sopra le possibilità propagandistiche (i film come *La Marsellaise* e in genere le opere incluse nel movimento citato dal Lapierre o in movimenti analoghi), educative in senso stretto o univoco (il documentario secondo la concezione britannica) e artistiche del linguaggio cinematografico. S'era avvertito che ci si trovava di fronte a problemi particolari che non riempivano tutto l'orizzonte ma soltanto alcuni settori (per nulla trascurabili, beninteso, ma sempre tali da non potersi sostituire all'insieme): ora si comprenderà meglio perché sono state fatte quelle riserve.

Fermarsi ad uno di quei settori, o fermarsi comunque ai settori, non è piú possibile. Il fatto cinema va esaminato non piú scisso nelle sue parti ma raccolto nella sua unità. Unità di linguaggio e unità di spettacolo (che potrà a volta a volta essere propagandistico, educativo, artistico o anche pseudo-artistico e « commerciale » secondo la dizione comune). La sua caratteristica basilare, la sua origine d'essere, possono essere fissate riassumendo e coordinando quanto è stato esposto finora, sicché diremo che esse risiedono nella *possibilità di fornire, attraverso un procedimento espressivo non legato alle esigenze razionali, un'immagine semplice, sincera e autentica della realtà del mondo e dell'uomo.*

Una poetica del realismo? Niente affatto, se si intende per realismo una corrente specifica dell'arte cinematografica rintracciabile in un certo numero di opere dello stesso periodo storico e magari passibili di successivi « ritorni » in altri periodi. Una poetica, in secondo luogo, si riferisce ad un'arte ed è una speculazione teorica o — peggio — una di quelle soprastrutture di cui abbiamo piú volte parlato: se ne potrebbe discutere nell'ambito stretto della critica estetica. Si dice — da parte di molti — che il cinema è nato per il realismo, e su ciò

si è pronti a concordare totalmente purché non si pretenda di assumere il termine soltanto nella sua accezione estetica. Ecco tutto.

Cosí facendo, il cinema (quando è fedele a se stesso) persegue automaticamente uno scopo che non è stato ancora visto nella esatta prospettiva: quello di vincere l'indifferenza « morale » dello spettatore. La coscienza di chi assiste ad una proiezione cinematografica tende a sprofondare in un placido assopimento, provocato da quell'istintivo desiderio di « evasione » (dimenticare per un'ora almeno le difficoltà della vita, sognare ad occhi aperti un'esistenza tutta diversa, meno dura, meno faticosa, meno angustiata) sul quale fanno immancabilmente leva i magnati della produzione internazionale. E la tendenza è cosí forte che la sua sensibilità morale si appaga alla vista di una superficiale giustizia che punisce il cattivo e ricompensi il buono, che condanni genericamente la malvagità e faccia trionfare l'onestà, senza troppo giustificare né l'una né l'altra. Si appaga cioè di una grossolana ipocrisia, autorevolmente sancita dai codici delle varie censure. Dinanzi alla insistente ripetizione di un tale stato di cose, la sensibilità si atrofizza o, nel migliore dei casi, si rivolge verso un falso obiettivo. Senza contare che a spingerla in questa direzione congiurano infinite circostanze accessorie, rintracciabili fuori del cinema nell'ambito della cultura « razionale » naturalmente propensa alle mistificazioni, come si è già cercato di spiegare.

Dire che il cinema autentico persegue lo scopo di vincere l'indifferenza « morale » dello spettatore poteva sembrare all'inizio una stonatura. In realtà ci si accorge ora che, fissate le basi del linguaggio cinematografico negli elementi che abbiamo piú sopra illustrato, quella è la sua fondamentale funzione extra-estetica. Che altro significa, questo, se non funzione educativa? Ricordiamo la definizione di Grierson: « L'educazione è il metodo con cui gli uomini vengono messi nella possibilità di servire la propria generazione, riducendola ad un complesso ordinato e coerente di fattori ». Ciò che non è attuabile, e nemmeno pensabile, se si prescinde dalla conoscenza della vita della generazione stessa, e del mondo in cui questa vita si svolge. Un elemento è legato all'altro, indissolubilmente, e non si vede come un linguaggio che abbia la possibilità piú sicura ed immediata di fornire tale conoscenza possa non assumere — automaticamente, quasi — una funzione educativa.

Non possono sussistere dubbi nell'animo di chi abbia raggiunto una chiara comprensione del problema. Che è, nonostante le apparenze, tutt'altro che un problema difficile. La realtà non si lascia imbrigliare negli schemi dei moralisti, e le loro perorazioni hanno sempre lasciato il tempo che hanno trovato. Questo da un lato conferma a iosa l'erroneità dei loro sforzi e dall'altro stabilisce il principio che l'unica azione utile, onesta e costruttiva (educativa perciò) è quella che fornisce un quadro veritiero della vita reale. Sono cose ovvie, del resto. Con questo — torno a ripeterlo per dissipare i (possibili) superstiti

equivoci — non si vuol tirare in ballo alcun riferimento ad una poetica realistica.

Vi sono in proposito alcune preziosissime considerazioni del Leopardi sui « drammi di tristo e lieto fine » che Luigi Chiarini ha citato nel suo trattato di estetica cinematografica (1) e che illuminano e centrano il nostro problema in maniera veramente decisiva. « L'effetto totale dei drammi a lieto fine è di lasciar gli affetti dell'uditore in pieno equilibrio: cioè di essere nullo. Il fine dei drammi non è, e non deve essere, d'insegnare a temere il delitto, cioè di far che gli uomini temano di peccare... ma d'ispirare odio verso il delitto... Ora egli è cosa stoltissima di travagliare in un dramma ecc. ad eccitare un effetto che il dramma medesimo debba direttamente spegnere e che, non a caso, ma per intenzione dell'autore e natura dell'opera, finita la rappresentazione o la lettura, non debba lasciare alcun vestigio di sé... La naturalezza e la verisimiglianza è maggiore assai ne' drammi di tristo che in quelli di lieto fine, perché cosí va il mondo: il delitto e il vizio trionfa, i buoni sono oppressi, la felicità e l'infelicità sono ambedue di chi non merita. Ma nel mondo il felice ha per lo piú il nome di buono e viceversa. Il dramma chiama la bontà e la malvagità col loro nome, e mostra il carattere e la condotta morale de' felici e degl'infelici qual ella è veramente. Quindi la sua grande utilità, quindi l'odio e il disprezzo originato dal dramma verso i malvagi benché felici, e viceversa. Non dall'alterar la natura e la verità delle cose, facendo sfortunato il vizio fortunata la virtú. E' ben grande utilità morale, e che ben di rado si procura e si ottiene, e basta ben a produr l'odio e l'indignazione, il far conoscere e recar sotto gli occhi le vere qualità morali e i veri meriti de' felici e degl'infelici. E l'odio, il disprezzo, il vituperio, l'infamia, l'indignazione, la pietà, la stima, la lode, sono non piccoli, e certo i soli gastighi e compensi destinati in questo mondo al vizio e alla virtú. Non è poco il far che l'una e l'altra gli ottengano, che l'uno sia punito e l'altra premiata com'ambedue possono esserlo, che la natura delle cose abbia luogo che l'ordine stabilito alle cose umane e il decreto della natura sia effettuato. Il qual ordine e decreto non è altro che questo: sieno i malvagi felici e infami, i buoni infelici e gloriosi o compatiti. Ordine spesso turbato, e decreto ben sovente trasgredito, non quanto alla felicità ed infelicità, ma quanto al biasimo e alla lode, all'odio e all'amore o compassione.

« L'uditore vedendo il vizio e il delitto rappresentati con vivi e odiosi colori del dramma desidera fortemente di vederlo punito. E per lo contrario, vedendo la virtú e il merito oppressi e infelici, e renduti gli con bella e viva pittura ed artificio amabili e cari dal poeta, concepisce sensibile desiderio di vederli ristorati e premiati. *Or se né l'uno né l'altro fa il dramma stesso, cioè lascia il vizio impunito anzi premiato, e la virtú non premiata anzi punita e sfortunata, ne seguono*

(1) Luigi Chiarini: *Il film nei problemi dell'arte,* Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1949.

due bellisimi effetti, l'uno morale e l'altro poetico. Il primo si è che l'uditore, appunto per lo sfortunato esito della virtú e il contrario del vizio, che se gli è rappresentato nel dramma, si crede obbligato verso se stesso a cangiare quanto è in lui le sorti di que' malvagi e di que' virtuosi, punendo gli uni col maggior possibile odio ed ira, e gli altri premiando col maggior effetto di amore, di compassione, di lode. E con questa disposizione tutta di aborrimento e detestazione verso i malvagi e di tenerezza e pietà verso i buoni, egli parte dallo spettacolo... E questo è veramente *l'unico modo di ridurre a passione l'amore dell'una e l'odio dell'altro,* cosa defficilissima a conseguire oggidí in chicchessia, e stata sempre difficile ad ottenersi ne' cuori volgari e plebei della moltitudine; ma cosa d'altra parte cosí utile che piú non può dirsi, perché né quell'amore né quell'odio saranno né furono mai efficaci nell'uomo essendo pura ragione, e s'ei non si convertano in passione, quali furono non di rado anticamente. L'effetto poetico si è che un dramma cosí formato lascia nel cuore degli uditori un affetto vivo, gli fa partire coll'animo agitato e commosso, dico agitato e commosso ancora, non prima commosso e poi racchetato, prima acceso e poi spento a furia di acqua fredda, come fa il dramma di lieto fine; insomma, produce un effetto grande e forte, un'impressione e una passion viva, né la produce soltanto ma la lascia, il che non fa il dramma di lieto fine; e l'effetto è durevole e saldo ».

Le frasi che abbiamo pubblicato in corsivo racchiudono, si può dire, i due elementi basilari della situazione: indicano cioè gli effetti positivi, nel campo estetico ed in quello morale (per parte nostra è doveroso aggiungere: e in quello educativo), della diretta e autentica conoscenza della realtà, ed il terreno psicologico sul quale unicamente possono agire quegli effetti. *Ridurre a passione l'amore dell'una e l'odio dell'altro* è un processo psicologico applicabile tanto al teatro (cui il Leopardi si riferisce) quanto al cinema, ma con questa essenziale variante: che la polarizzazione dell'amore e dell'odio nella sfera irrazionale e sentimentale è determinata non soltanto dalla *Weltanschauung* dell'autore, dalla materia da lui scelta e dalla configurazione drammatica ch'egli le attribuisce, ma anche — ed in via preliminare e senza possibilità di equivoci dal nuovo linguaggio che adopera. Per cui l'effetto (estetico, morale e educativo), non trovando ostacoli nel linguaggio che ne deve essere il veicolo, bensí traendo immediato vantaggio dalla sua natura intuitivo-irrazionale, acquista una « carica » infinitamente piú grande che in qualsiasi altro caso.

Le espressioni « dramma a lieto fine » e « dramma a tristo fine », inoltre, non costituiscono una suddivisione ristretta e arbitraria, indicante i due particolari modi di atteggiare praticamente la materia drammatica: il Leopardi, lo si sarà compreso, non fa una semplice questione di « dénouement » ma prospetta un ben piú ampio contrasto di concezioni (obiettività-parzialità, sincerità-ipocrisia, autenticità-deformazione) che resta valido oggi come lo era ieri, come lo sarà sempre.

E suggerisce implicitamente le conseguenze del problema in campo educativo, intendendo per attività educatrice quella che adotta la prima soluzione e per attività pericolosa e diseducatrice quella che adotta la seconda. « Dramma a tristo fine » è obiettività, sincerità, autenticità, e produce « un'impressione e una passion viva, e l'effetto è durevole e saldo ». Siamo assai vicini al concetto moderno dell'educazione.

Ad un « bello » di maniera che trae la sua origine dalla ipocrisia e perciò dalle piú elaborate deformazioni razionali dello spirito umano si tende a contrapporre — per istintiva reazione — una coraggiosa « bruttezza » (mi si passi l'espressione infelice), e con questo si spiegano la genesi delle tendenze che, in linguaggio pseudo-estetico, s'usano chiamare realistiche. La reazione provoca, come sempre, una iniziale esasperazione opposta a quella contro cui è nata, con conseguente palese smarrimento del senso dell'equilibrio. Si dà allora, nell'uomo, un'immagine che pur non essendo dichiaratamente e fondamentalmente parziale come la precedente (di derivazione razionalistica), conserva tuttavia una patina di non-obiettività che diventa, via via che il tempo passa, sempre piú riconoscibile. Il cinema è solito a registrare questi violenti contraccolpi, questi bruschi passaggi da un estremo all'altro, e nessuno potrebbe oggi essere tanto ingenuo da meravigliarsene. Dopo il « bello » ad ogni costo, il « brutto » ad ogni costo, poi ancora il « bello », e cosí via: ogni volta naturalmente con sfumature nuove. Si dirà che queste sono manifestazioni superficiali e grossolane (e in realtà lo sono, poiché è sempre infondato un giudizio che si formalizzi sulle punte estreme di una tendenza), ma converrà notare che esse rispondono ad esigenze profonde e « reali », anche se non chiaramente comprese. Altrimenti, perché avrebbero tanta forza le reazioni contro le posizioni precedenti? Non tenendone conto o irridendole, come fanno i piú, si rifiuta volutamente un prezioso ausilio per comprendere le diverse situazioni che si succedono innanzi ai nostri occhi. E per raggiungere, superando positivamente gli estremi opposti, quella posizione di equilibrio che sola ci darà la chiave del linguaggio cinematografico.

Beninteso, il « bello » e il « brutto » non seguono un andamento a cicli, come farebbe supporre la schematizzazione che è stata fatta piú sopra per comodità espositiva. Assai piú intrecciato di quel che può parere, l'alternarsi delle tendenze non segue alcun ritmo preciso e non ha un significato assoluto, dimodoché non divide mai le due fasi in periodi che si determinano unicamente sul piano storico. Quand'anche una sembra prevalere, non prevale e non annulla mai del tutto l'altra; le due fasi possono coesistere, e di fatto coesistono, senza che con questo riesca impossibile distinguerle. Anzi, dalla loro contemporanea esistenza (e dalla loro bene individuabile natura) nascono i presupposti indispensabili per una terza soluzione del problema, quella che può essere pienamente valida alla luce generale della cultura, e cioè nelle sue conseguenze estetiche come in quelle morali, in quelle

sociali come in quelle educative. Se questa è la posizione che dobbiamo assumere (e quale altra si potrebbe?) diviene, piú che lecito, necessario affermare — come afferma Grierson — che il « cinema può effettivamente dare al cittadino di domani un'immagine viva del mondo esterno. Può effettivamente allargare la cerchia delle sue esperienze. Può effettivamente assolvere ad una funzione interpretativa. Può, se sarà ben controllato e organizzato, costituire il necessario cordone ombelicale che metta l'uomo in rapporto con la società ». « Questo — aggiunge Grierson — perché trae la sua materia dalla elaborazione dei fatti reali ».

Non piú « brutto » o « bello », dunque, ma annullamento dell'uno e dell'altro in una sfera superiore entro la quale sia possibile « ricostruire » — come è stato detto — una immagine vera dell'uomo, con le sue debolezze e i suoi ardimenti, la sua nobiltà e la sua pochezza, la sua esaltazione e la sua saggezza. Una immagine da mostrare senza timori agli altri uomini ed alla collettività, perché quelli e questa vi si riconoscano e da essa ricavino incitamento e conforto nello stesso tempo, per affrontare il mondo e la realtà in cui sono chiamati a vivere. Una immagine, ancora, che non sia imposta o suggerita dall'esterno (come Grierson vorrebbe, nella fattispecie della propaganda), ma che nasca dalle esigenze stesse della vita — materiali e spirituali insieme — e che sia foggiata dalle forze fondamentali insite nella natura umana. Qualcosa, cioè, che provenga realmente « dall'interno » e che di quella natura serbi l'autenticità, senza compromessi, smussature o diminuzioni.

In altri termini, si impone per l'uomo moderno la necessità di abolire i diagrammi (della consuetudine, della malafede, ecc.) che lo separano dagli altri uomini e dal mondo, onde stabilire un clima di comprensione sempre maggiore e, per conseguenza, di sempre maggiore collaborazione. Queste non sono utopie, e non sono nemmeno teorie politiche in senso stretto, costituiscono bensí una esigenza educativa che oggi *è possibile* soddisfare. Esigenza e possibilità cosí concrete, cosí umanamente riconoscibili, che dopo tutto ciò che è stato detto e dopo i risultati ottenuti dal documentario e da una parte cospicua del cinema spettacolare, non è piú il caso di illustrare. Con il suo linguaggio visivo (quindi intuitivo e irrazionale), il cinema è naturalmente incline alla abolizione di tutti i diaframmi fra uomo e uomo e fra l'uomo e il mondo — che è poi la stessa cosa — e a tale opera arreca un apporto fondamentale. Da cinquant'anni ha iniziato un processo di « sconcettualizzazione » della cultura che è andato sempre piú avvicinandosi — malgrado l'imponente e massiccia resistenza dell'industria — alle necessità vere dell'educazione moderna. Linguaggio cinematografico aconcettuale (premessa per una cultura aconcettuale) e di conoscenza immediata, profonda e senza intermediari dell'uomo e del mondo, sono due elementi che possono agire nella stessa direzione, per

gli stessi scopi. Cultura aconcettuale e conoscenza « vera » dell'uomo possono ormai essere assimilate in un concetto solo: l'educazione.

A questa conclusione sono giunti — per vie diverse ma attenendosi allo stesso metodo di ricerca — tutti i piú acuti osservatori del fatto cinematografico, critici specializzati o cultori di discipline morali e sociali. Dove ancora la discussione resta aperta è sui vari modi con cui quella potenziale identità può essere praticamente conseguita, e sulle possibilità che ha il cinema di conseguirla con o senza, o con un minore o maggiore grado di aiuto esterno. Scettico sulla possibilità del cinema di operare da solo il rivolgimento culturale educativo, e convinto della preliminare necessità di una trasformazione sociale che gli fornisca i mezzi di realizzare compiutamente la sua natura si dimostra Béla Balázs (1), al contrario di Epstein che ha invece piena fiducia nella eccezionale forza propulsiva del linguaggio cinematografico. Concordi nelle premesse (Balázs sostiene: « Il cinema significa, in sostanza, l'orientamento della nostra cultura concettuale verso una cultura visiva. La sua popolarità ha le radici nello stesso desiderio che fece diventare un'esigenza generalmente sentita la danza, la pantomima e simili arti decorative. E' il desiderio dell'uomo che ha sempre vissuto di una cultura astratta e intellettualizzata, e che ora tende ad una realtà concreta e immediata, non piú vagliata dal setaccio dei concetti e delle parole »), essi divergono nelle conclusioni. Alla convinzione di Epstein, e di pochi altri (poiché raro è l'ottimismo in questo campo), Balázs oppone un diverso ragionamento che sconfina sul terreno della politica: « L'astrattezza e la smaterializzazione della nostra cultura capitalistica costituiscono l'essenza del capitalismo. E' stata l'invenzione della stampa a spostare l'equilibrio della cultura dalla visività alla concettualità. Ma l'arte della stampa non sarebbe mai potuta penetrare cosí profondamente se l'evoluzione dello spirito umano, determinata dall'evoluzione economica, non si fosse indirizzata sulla via dell'astrazione. L'arte della stampa ha soltanto affrettato l'oggettivazione, come Carlo Marx definisce il processo di quella astrazione. Come nella coscienza degli uomini il *valore reale* delle cose è stato sostituito dal *prezzo di mercato*, cosí la loro coscienza si è sempre piú estraniata dall'immediato essere delle cose. Fu questa atmosfera spirituale a far divenire cosí grande e importante la cultura concettuale. Ora, questa atmosfera della cultura capitalistica è in contrasto con l'essenza del cinema, il quale — benché nato dal suo seno — risponde al desiderio di considerare le cose concretamente, aconcettualmente, immediatamente. Ma il cinema solo non potrà, nonostante la sua enorme diffusione, trasformare la cultura, come ai suoi tempi non lo poté, sola, l'arte della stampa. Le ragioni piú profonde e decisive della sua molteplice incompletezza provengono proprio da questo contrasto. E il

(1) Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Deutsch-Oesterreichisches Verlag, Wien-Leipzig 1924.

cinema si potrà sviluppare sino a raggiungere l'importanza delle arti di prima grandezza, soltanto quando lo sviluppo generale dell'umanità avrà creato per lui l'atmosfera spiritualmente adatta ».

Rigorosamente marxista nell'analisi del sistema economico-sociale, Balázs applica anche al cinema il concetto (comune a tutta la teoria politica cui egli aderisce) del capitalismo creatore inconsapevolmente (o volontario) di elementi che ad esso sono diametralmente opposti, e vede in ciò una conferma del processo dialettico della storia. Il cinema è appunto uno degli « opposti a sé » che il capitalismo ha creato, e che potrà totalmente affermarsi soltanto quando un nuovo sistema sociale si sarà totalmente sostituito al capitalismo stesso. Cultura concettuale (legata al capitalismo) e cultura aconcettuale (legata al socialismo o, per Balázs, al comunismo) sono ancora di fronte, e la seconda prevarrà sulla prima quando lo stesso fenomeno sarà accaduto nel campo economico-sociale in cui agiscono le due tendenze politiche. La sorte del cinema è dunque, secondo Balázs, vincolata alla soluzione di questo problema del quale esso non è che una parte.

Con un rigore anche piú grande ha trattato la stessa questione culturale un altro ungherese, Georg Lukács, che viene giustamente considerato il maggior teorico dell'estetica marxista. In un approfondito esame delle rispettive posizioni dello scrittore e del critico in seno alla società capitalistica (1), Lukács sostiene che si debba reagire alla eccessiva suddivisione del lavoro, la quale rende ogni uomo uno « Spezialist » con la mente unicamente rivolta al piccolo settore entro cui svolge la propria attività, poiché è sommamente dannoso (per la società ed anche per l'arte) che si perpetui quella « Zerrissenheit des Menschen », quella frattura fra i diversi elementi dello spirito umano che è un tipico prodotto del capitalismo. Occorre perciò ricostruire, attraverso l'adozione di un nuovo sistema sociale, l'integrità dell'uomo, lottando contro tutto ciò che dell'uomo può dare soltanto un'immagine limitata. Inutile notare come questa tesi completi quella specificamente cinematografica di Balázs, offrendole una base piú ampia.

Ma non è ancora tutto. La necessità prospettata da Balázs e da Lukács sulla trama del pensiero politico marxista, non è soltanto una preoccupazione marxista. Al contrario. La necessità di ricostruire l'integrità dell'uomo affinché possa nascere una nuova cultura — piú concreta, reale e, appunto, umana — l'abbiamo vista propugnare da Grierson e, in genere, da alcuni esponenti del pensiero sociologico anglosassone. Parlando del nuovo concetto educativo, atto a soddisfare le esigenze della vita moderna, tutti costoro hanno apertamente insistito sulla indispensabile creazione di un uomo che piú non si apparti nella minuscola sfera della sua esistenza individuale ma che si avvicini al mondo circostante, che crei egli stesso un rapporto fattivo con la realtà, non soltanto per dominarla, bensí anche per ricavarne un prezioso ali-

(1) Georg Lukács: *Schriftsteller und Kritiker* in « Essays über Realismo », Aufbau-Verlag, Berlin 1948.

mento spirituale, per arricchire, completare, *integrare* la sua personalità.

Su questa strada si trova anche il pensiero cristiano. « E' assai difficile — asserisce il prof. B. A. Fletcher, direttore dell'« Institute of Education » all'Università di Bristol — poter discutere dell'educazione senza l'apporto del concetto di miglioramento. Ma non si può passabilmente definire che cosa si intende per miglioramento senza aver prima stabilito alcuni criteri di giusta evoluzione. E, in definitiva, un educatore non potrà stabilire questi criteri se non avrà una approfondita conoscenza di tre cose: la vera natura dell'uomo; la fine della sua vita sulla terra; e il fine di questa vita dopo la morte e perciò in rapporto ad un fine divino » (1). Dopo aver osservato che ciò coinvolge il problema di una nuova sintesi filosofica, ed aver accennato alle altre tre sintesi — parziali — della storia moderna (la sintesi rinascimentale, basata sulla riscoperta dell'individuo; la sintesi dell'illuminismo che deificò la Ragione; e la sintesi del secolo scorso che pose la Scienza quasi al rango d'una religione), il prof. Fletcher continua: « In molte opere contemporanee è dato rintracciare i segni della elaborazione in corso di una nuova sintesi di pensiero, e la possibilità che essa si imponga ha già cominciato a dar lena a coloro che debbono educare i figli di questa generazione, poiché essi intuiscono che si può almeno sperare che il loro lavoro venga condotto entro un quadro unitario e con un fine determinato invece che nella dispersione e nella molteplicità degli intenti. In parte, sono state le forze di reazione che hanno indotto gli uomini a ricercare una tale sintesi. V'è stata la reazione contro il ristretto individualismo liberale, che considerava le persone come individui isolati senza tener conto delle manifestazioni mediante le quali essi divengono parte del complesso sociale. C'è stata la reazione contro l'aspetto inumano della civiltà tecnica che ha reso l'uomo schiavo delle macchine. C'è stata anche la reazione contro la « spersonalizzazione » dei sistemi collettivistici di marca totalitaria, di sinistra o di destra. Ma anche forze positive, oltreché negative, sono all'opera. Nel passato, l'annuncio di una nuova sintesi è sempre stata la comparsa di una nuova *umiltà intellettuale*. Oggi, particolarmente nel campo della psicologia, della fisica e della storia, si può scoprire una nuova umiltà di intendimenti che fortemente contrasta con la presunzione della generazione passata. Il nuovo ottimismo, per debole che esso sia, segue ad un breve ma crudelissimo periodo di delusione. Il capo pieno di stupide idee sulla ineluttabilità del progresso umano, abbiamo visto, con orrore e sbalordimento, l'erompere della crudeltà, dell'anarchia, della « spersonalizzazione » su vasta scala al centro stesso della vita civile. Abbiamo compreso che queste esplosioni demoniache affondavano le radici nella storia e siamo perciò stati costretti a riesaminare l'evoluzione del pensiero nel corso degli ultimi tre secoli,

(1) B. A. Fletcher: *Education and Synthesis, The Nineteenth Century and after*, London, June 1949.

scoprendo che l'idea fondamentale della civiltà occidentale, l'idea della *unicità dell'individuo,* si era andata indebolendo sotto colpi incessanti. Si è avuto di conseguenza un nuovo tentativo di scoprire la vera natura dell'uomo e di riesaminare il destino cui egli è votato ».

Il prof. Fletcher passa in rassegna gli sforzi compiuti in questo senso dagli psicologi, dai fisici e dagli storici, e conclude: « Il risultato di questo riesame dei presupposti del pensiero psicologico, fisico e storico è stato di aprire la via alla creazione di una nuova sintesi, non piú basata, come per il passato, sulla sistemazione astratta e generalizzata del sapere umano, ma su una nuova concezione della natura della personalità umana. Vi sono oggi molti pensatori e scrittori i quali affermano, in modi diversi, che la realtà la si può scoprire in una concezione della personalità che riaffermi da una parte l'unicità, l'indipendenza e la creatività della persona umana, e dall'altra la sua necessità di sfuggire all'isolamento per espandersi nell'amore del prossimo, al servizio di un fine divino ».

L'umiltà qui non significa altro che una piú cosciente comprensione della vera essenza dell'uomo, finalmente liberata dalle incrostazioni di una cultura che è giunta al termine della sua parabola e che non rappresenta alcun valore oltre quelli negativi e distruttori. Il divario che separa il prof. Fletcher (astraendo dal punto di vista esclusivamente politico) dai marxisti Lukács e Balázs è nella valutazione conclusiva della cultura astratta, concettuale e razionalistica contro la quale entrambi combattono: per il primo essa ha dato la piú crudele e spaventosa prova della sua « negatività » nella esplosione finale (già avvenuta) delle sue « forze demoniache », e sta in questi anni cedendo il passo ad una nuova sintesi; per i secondi, il suo ciclo non è ancora terminato poiché ancora resiste quella struttura sociale che ad essa ha dato origine. Per il primo, il problema sociale va considerato come una parte di un piú vasto problema morale, filosofico e religioso, per i secondi sono invece i problemi morali e filosofici che vanno considerati come una parte di un problema sociale che tutto comprende. Insomma, per Fletcher l'esaurimento della cultura concettuale può avvenire (e infatti già avverrebbe) anche nell'ambito della società attuale, partendo da premesse che nascono per reazione dagli elementi negativi della società stessa; per Lukács e per Balázs il procedimento è inverso, non giudicando essi possibile alcun superamento della cultura concettuale sino a quando non saranno state totalmente mutate le basi sulle quali si fonda. Ma, pur separati da questa rispettiva posizione e dall'abisso fra le loro concezioni politiche, essi concordano sulla necessità di una cultura nuova o di una nuova sintesi, che neghi l'astrazione e gli schemi concettuali, che affermi la vera e concreta natura dell'uomo, che ristabilisca l'integrità e l'unicità dell'individuo.

Contro gli stessi elementi negativi che i filosofi condannano, lotta quel linguaggio cinematografico nella cui natura si è voluto erroneamente vedere un pericolo. Ma — ripetiamo una domanda fatta in un

ambito piú limitato — come si può parlare di pericolo quando si sia scoperta la coincidenza (non certo fortuita) della necessità — universalmente sentita — di una cultura aconcettuale e concreta da una parte, e di un linguaggio che è la immagine stessa della concretezza e della aconcettualità in quanto ha i suoi cardini nella possibilità di tradurre in *visione* autentica ed immediata i dati del reale? A questa domanda, Balázs ed Epstein e gli altri autori citati hanno, in anticipo esaurientemente risposto. Il significato e le conseguenze del linguaggio cinematografico ci sembra risultino sufficientemente chiari alla luce delle considerazioni esposte, sia nel campo generale della cultura, come in quelli particolari dell'arte, dell'educazione e della morale. In piú, ci sembra necessario affermare esplicitamente quanto è stato implicitamente suggerito che cioè — appunto in seguito al doppio esame, che è stato parallelamente condotto, del linguaggio cinematografico e della « bilateralità » della condizione umana e culturale — *l'essenza del film si identifica con la fondamentale esigenza della cultura moderna e dell'uomo moderno.*

Se si dovesse (e programmaticamente si potesse) stabilire un orientamento generale al cinema, gli si indicherebbe quest'unica strada: rendersi sempre meglio conto della sua essenza. Gli si indicherebbe cosí, automaticamente, il modo di assolvere a quel compito « educativo » (nel senso piú generale e comprensivo del termine) di cui esso ha, meglio di qualsiasi altro linguaggio e mezzo di comunicazione fra uomo e uomo, la reale possibilità. Ma non è, in fondo, necessario stabilire alcun orientamento, poiché sarà la naturale tendenza del cinema a svilupparsi grado a grado su questa via, e poiché le stesse circostanze esterne ve lo sospingeranno sempre di piú. Sono due processi concomitanti, l'abbiamo visto. Il cinema saprà, e *dovrà,* « educare » l'uomo secondo l'unica concezione educativa che obiettivamente sembra accettabile. Non crediamo con questo di peccare di ottimismo preconcetto.

Fernaldo Di Giammatteo

Il realismo musicale nel film

Mi sembra non solo opportuno ma necessario, dovendo parlare di musica realistica cinematografica, tentare di chiarire per prima cosa un punto sul quale possono sorgere innumerevoli equivoci: ricordarci, cioè, che fra la musica intesa nel complesso dei modi di estrinsecazione all'infuori del cinematografo, e la musica cinematografica il divario è grande. Di conseguenza anche il realismo, attraverso il connubio della musica con gli altri elementi peculiari alla *forma d'arte cinematografica,* trova delle possibilità di manifestarsi assai diverse, alcune delle quali impossibili ed impraticabili all'infuori di esso.

Il realismo in musica, che possiamo far risalire al trecento con le fiorentine « Cacce » e con i « Cris de Paris » (vivaci descrizioni, rispettivamente di caccia e di mercato), è giunto ai tempi nostri, attraverso innumerevoli passaggi e sfumature, alla sua espressione piú cruda con « Fonderie di acciaio » del russo Mossolof. Purtuttavia detto realismo, per quanto si sforzi di essere fedele al principio di trattare il mondo della realtà senza che le astrazioni e le creazioni dello spirito possano alterarlo, deve cedere proprio a quelle astrazioni e creazioni dello spirito cui vorrebbe sfuggire, poiché anche riducendo la musica, per amor di realismo, ad una semplice onomatopeia ma pur sempre di note, resta nella imitazione e nella finzione tanto di soggettivo da differenziarla non solo dalla cosa imitata, ma da presentarla con le attrattive dell'invenzione. E con questo, si badi, voglio riferirmi alla forma piú ortodossa di realismo, mentre non è dubbio che anche fuori dal clima realistico o in aure realistiche piú attenuate, artisti di diversissime tendenze hanno saputo trarre da elementi realistici la spinta a dar vita a pagine di autentica fantasia e poesia.

In definitiva, dunque, per quanto un musicista tenti d'immergersi nel mondo della realtà fino al collo, troverà sempre nello stesso mezzo d'espressione da lui usato, la musica, quel tanto d'indefinito, d'inafferrabile, di trasfigurato, di magico che gli impedirà di riprodurre fedelmente il vero. Ed allora, malgrado tutto, farà capolino il fantasma poetico del vero.

Per la musica cinematografica, invece, è possibile riprodurre in alcuni casi il vero musicale nella sua assoluta, fotografica realtà, fare, insomma, del realismo musicale al cento per cento: tuttociò che, al di dentro del fotogramma, può essere fonte realistica di musica, è suscettibile di essere usato dal regista alla stessa stregua di un mobile, di un

rumore, di una luce, realtà tutte che cadono sotto i sensi dello spettatore. Ed ecco, quindi, l'organetto della giostra, la scolaresca che canta la canzoncina ricreativa, l'orchestra che suona, ecc. E' ovvio che in tali casi non è affatto necessario che il compositore della musica abbia lavorato in collaborazione col regista: le musiche possono essere state scritte anche secoli prima, da modesti o da sommi autori, ed essere state scelte dal regista secondo i suoi gusti, i suoi particolari fini artistici e le particolari condizioni d'impiego. Possono essere il canto popolare, la sinfonia celebre, l'inno nazionale, il minuetto classico, la fanfara di caccia; possono essere la « Sagra di primavera » durante un grande concerto orchestrale o la scorretta scrittura di un anonimo nelle stonate note di una banda paesana; possono essere il suono delle cornamuse scozzesi o un Salmo dell'antica Melurgia bizantina, un concerto di flauto alla Corte di Federico il Grande o « La preghiera di una vergine » suonata da una romantica zitella dell'ottocento. Sta al regista, in collaborazione o meno col musicista, di trarre da queste musiche l'effetto ch'egli, in sede di sceneggiatura, ha perfettamente studiato e dosato. E non faccia meraviglia l'osservazione che in molti di questi casi la buona qualità della musica ha un valore assai relativo: alludo qui alle musiche folkloristiche e a quelle musiche che appartengono al genere cosidetto « leggero », ma sopratutto ai sottoprodotti musicali di tutti i tempi, le quali musiche è meglio siano scelte in modo da dare la preferenza a quelle che piú sono genuine nella struttura e nel linguaggio, anche se debbano tirarsi dietro l'immancabile corteo di luoghi comuni, d'ingenuità, di scorrettezze e di sciatterie. Allorché l'uomo colpito a morte mette in moto, cadendo, il « piano meccanico », la musica deve rispondere a questi unici requisiti: essere un autentico motivo popolare riprodotto il piú fedelmente possibile e far sí che il « piano meccanico » sia il piú possibile « piano meccanico ». Detto questo, migliaia di motivetti del repertorio di musica « leggera » rispondono allo scopo, e la scelta si potrebbe fare ad occhi chiusi. L'effetto — ed è effetto bellissimo — sta nel contrasto fra lo spasimo mortale dell'uomo e lo scoppiare improvviso, come una macabra beffa sonora, di questa musichetta; l'effetto sta nel timbro del « piano meccanico » che sembra ghignare su quella morte con tutti i suoi martelletti, a guisa di denti. Il compositore, qui, è inerte nelle mani del regista: la sua musica, che presa a se stante è una poverissima cosa, acquista in questa originale e genialissima *collocazione* (e dico non a caso *collocazione,* come si trattasse di un mobile) un significato che trascende il suo valore intrinseco.

Ed eccomi quindi portato ad accennare ai molteplici casi — tutti ricchi di impensate risorse — nei quali un regista geniale può servirsi della musica realistica: Tutti ricordano la vecchia canzonettista, caduta in un estremo stato di degradazione morale, che ascoltando un disco riproducente una canzone cantata da lei stessa nei lontani anni della fortuna, vuole accompagnare con la sua voce « scassata » quella fresca

voce che fu pur sua, ed il contrasto è cosí tragico e toccante, ed è ottenuto con tale miracolosa semplicità da far pensare che nulla poteva rendere con piú efficacia (indipendentemente, sempre, dal valore della musica) lo squallore di quell'ignobile declino. Ma vediamo altre possibilità: nel suo studio un giovane pianista suona musica classica davanti ad alcuni amici, e intanto si sente avvicinarsi il suono di una banda militare accompagnato da battimani e da grida: è la guerra, la guerra che travolgerà anche lui, il pianista, chiamandolo al suo dovere di soldato. Fino a che è possibile egli resiste e s'accanisce in quella lotta sonora tentando di sopraffare il suono della banda, ma deve cedere di schianto, e con lui crollano i superbi castelli dello spirito per dar luogo a quell'atroce realtà. Ancora: un ufficiale s'era per stanchezza addormentato in un paese di confine. Ad un tratto un suono di fanfara lo sveglia: è l'inno nazionale del nemico. L'ufficiale ha cosí la netta sensazione che il nemico ha occupato il paese durante il suo sonno e si vede stretto in un cerchio dal quale sarà assai difficile uscire.

Ma queste musiche realistiche possono anche essere intelligentemente usate per ottenere degli effetti assolutamente irreali: E' scoppiata la pace: scene di popolo in delirio mentre le truppe sfilano trionfalmente. La gente canta canzoni patriottiche e, fra queste una (volgare canzone di bivacco a base di delizie ancillari e gastronomiche) ha il sopravvento. Ad un tratto appaiono le terrificanti visioni delle « camere a gas », dei « campi di punizione », delle « fosse », dei « forni crematori »: cumuli e cumuli di cadaveri. E qui il regista ha avuto la felicissima idea di far continuare la canzone, dapprima forte come se urlasse dentro la camera a gas, poi attenuantesi fino al silenzio. L'effetto di questo magnifico contrasto allusivo è agghiacciante. Ancora: Un trombettiere della « Legione straniera » è, della sua squadra, l'unico superstite di un combattimento con i predoni. Solo nel deserto, assetato e ferito, imbocca nel delirio la tromba e vi soffia disperati per quanto vani squilli di richiamo. Ed ecco venire di lontano altri squilli a risposta, e le note gioiose della fanfara della « Legione » che s'avvicina. Ma tutto questo non è che nella fantasia del trombettiere, e felicissima è la trovata di questo vero e proprio miraggio sonoro.

Dunque, si osserverà, la figura del musicista cinematografico è inconsistente, anzi inesistente se per il commento musicale di un film basta che il regista utilizzi a suo talento della musica per cosí dire prefabbricata. Si può agevolmente rispondere che, a parte il fatto della necessità che il musicista fosse chiamato a collaborare in sede di sceneggiatura sopratutto in questi casi — che si riferiscono, tuttavia, ad un piccolo settore della musica cinematografica —, resta sempre la possibilità che un solo autore si sostituisca a tutti questi autori, la possibilità, cioè, che l'autore di musica cinematografica abbia tanto di cultura, di gusto, di facilità d'intuito, di acutezza d'indagine, di possesso assoluto d'ogni stile, dal piú alto al piú umile, da essere in grado di soddisfare, da solo, tutte le esigenze della sceneggiatura. Cosa

davvero molto piú difficile di quanto si possa credere: sono matematicamente certo che se chiedessimo a tanti Maestri, anche illustri, di scriverci un semplice ballabile nello stile convenzionale, ci farebbero, sí, una frase di trentadue misure, ma con grande probabilità la melodia non sarebbe articolata in modo da snodarsi e respirare secondo il prescritto cadenzare dei periodi, e questi ultimi non sarebbero posti nell'ordine voluto dagli schemi strofici tradizionali. Armonia e melodia uscirebbero dai binari della convenzione ribellandosi alla piattezza dei modelli, ed il ritmo mal s'adatterebbe al necessario rigore, tentando pericolose evasioni. Ne uscirebbe, forse, un bel pezzo di musica, ma molto difficilmente un vero ballabile. E invece si tratta, in questi casi, di mettersi nella pelle di autori di ogni sorta e d'ogni epoca, riproducendoli fedelmente nel loro stile e, se necessario, nei loro errori, senza minimamente alterare e gonfiare e, tantomeno, senza lasciarsi prendere dalla tentazione — che è di tutte la piú forte — di mettere la cosa in caricatura. Una fatica oscura ed ingrata, dunque, e che lascia la bocca amara.

Ecco perché, in simili casi, molti musicisti se ne lavano le mani, lasciando ad altri — spesso al regista — il compito di scegliere, e riservando per loro la sola musica cosí detta « di fondo » o « di commento » la quale, come tutti sanno, ha ben altre e ben piú vaste ed importanti funzioni e che, libera da quelle pastoie, lascia loro la gioia di creare abbastanza liberamente (i limiti sono di altra natura) e di poter manifestare la loro personalità.

Ma giacché siamo in tema di musica realistica vorrei ancora fare un'osservazione: quanto sia brutto cioè, e nocivo alla compattezza stilistica dell'opera, in uno stesso film, questo saltabeccare della musica dal realismo fotografico impostoci da una stanca e pigra prassi al libero soggettivismo consentito nel resto dei casi. E' tanto brutto e nocivo da farmi pensare quanto meglio sarebbe attenersi esclusivamente all'uno sistema o all'altro. Gran parte di tutto quello che oggi esprimiamo con questo realismo musicale cinematografico, è esprimibile con l'altro realismo, quello che non è un ricalco, che non imprigiona ed avvilisce la fantasia, che permette all'artista di dire, comunque, una parola inconfondibilmente sua. Senza contare che allora sarebbe aperto ancora di piú il campo alle possibilità evocative, deformative, trasfigurative, associative con i rumori, ecc. Se dianzi ho osservato che molti musicisti di valore troverebbero serie difficoltà a scrivere un ballabile secondo gli schemi tradizionali e che l'opera che ne uscirebbe sarebbe passibile di critica come ballabile, non è detto che non sarebbe tanto di guadagnato dal lato artistico se quel ballabile non fosse del tutto ballabile. Ma pare che non si possa, almeno per ora.

Forse per questo la musica cinematografica resta con un piede dentro ed uno fuori dalla soglia dell'arte, come un tale che possa dire « uscivo » se lo mandano via ed « entravo » se lo chiamano dentro.

Enzo Masetti

Umanesimo di Donskoi

Fra le personalità registiche rivelatesi o pienamente affermatesi in questo dopoguerra — dal nutrito gruppo italiano alla triade inglese (Olivier-Lean-Reed) e alla francese (Becker-Clouzot-Autant Lara), e ancora da Edward Dmytryk a Orson Welles, da Alf Sjöberg a Emilio Fernandez — trova certamente un posto e uno spicco tutto suo, Mark Donskoi. Ciò, in grazia appunto e soprattutto di una « personalità » che, lungo la linea ascendente di tutte le opere attraverso cui si è manifestata, è apparsa, a confronto di molte fra le altre citate, subito nettamente individuabile e definibile. Un innamorato dell'uomo, un umanista, s'è scritto felicemente di lui: e i termini (toni e limiti) di tale umanesimo qui si vuole meglio definire e approfondire. Poiché se la definizione è senz'altro appropriata, essa potrà dir tutto e potrà dir nulla ove non siano precisati i motivi di cui quell'umanesimo si sostanzia e i toni in cui si attua.

Della nuova generazione di registi sovietici, a Donskoi è toccato in sorte d'essere all'estero il piú rappresentato (ci si passi il verbo nella particolare accezione, poiché « visionato » proprio non ci rimane nella penna), cosí che abbiamo una sufficiente documentazione diretta per discorrerne con la precisione dovuta: di lui si conoscevano fino a non molti mesi fa solo tre opere e tra di loro, almeno in apparenza, diverse (*L'infanzia di Massimo Gorki, Arcobaleno, Gl'indomiti*), sí che al riguardo si poteva parlare di rigoroso realismo illuminato qua e là da intuizioni liriche, ma ancora troppo frammentario, per il primo, e di epicità prevalente, in un ritmo piú unitario, per i secondi. Un ammirato stupore aveva toccato l'acme specialmente di fronte al secondo film, ma in fondo erano rimasti i dubbi sulla capacità di Donskoi di imprimere un ritmo unito alle sue intuizioni, e non affatto chiaro appariva se queste fossero poi epiche piú che liriche. La presentazione, recentissima, di *Tra la gente* alle minoranze dei circoli e de *L'educazione dei sentimenti* al gran pubblico — due opere, l'una del '38, l'altra del '47, costituenti quasi gli estremi di una produzione andata realizzandosi ed evolvendosi lungo un decennio — ha fornito materia quanto mai interessante per meglio rispondere a quei dubbi, e cioè per piú compiutamente individuare la « personalità » cui si accennava in principio.

Ma prima di procedere a un'accurata disamina delle varie opere la quale ci consente una sintesi pienamente rappresentativa del loro

autore, non sarà inutile sgombrare il terreno da un equivoco cui potrebbe dar luogo un aspetto di esse: quello della derivazione letteraria. (Infatti *L'Infanzia* ('37), *Tra la gente* ('38), *Le mie Università* ('40), son tratte com'è noto dall'autobiografia di Gorki, *Come si tempera l'acciaio* ('43) da Ostrovskij, *Arcobaleno* ('44) da Vanda Vassilievska, *Gl'indomiti* ('45) da Gorbatov, mentre *L'educazione dei sentimenti* ('47) si basa su un soggetto di M. Smirnova). Tale derivazione può aver influito, in una certa misura ora positiva ora negativa, sia sulla sostanza sia sulla forma delle opere: ma è chiaro che, per quanto riguarda e la prima e la seconda (la distinzione è, si badi, puramente di comodo), un vero regista come Donskoi non può essersi servito di un'opera — biografia o novella, dramma o altro — preesistente che come di un punto di partenza, e lo dimostra, tra l'altro, il suo passare da uno scrittore illustre ad altro meno illustre. E, per fare un esempio, il « Gorki » filmico non possiede il suo valore in una maggiore o minore fedeltà al « Gorki » letterario, ma in tanto ne ha uno in quanto il regista ha fatto suo lo spirito di questo e con mezzi propri l'ha espresso. L'equivoco è risolto da tempo, il concetto è ormai ovvio, ma non mai abbastanza ribadito. A noi poi importava per chiarire che la letteratura o, in piú ampio senso, la cultura in Donskoi, cosí come in ogni autentico artista, è un fatto formativo, preliminare, e favorisce non soffoca l'espressione poetica. E un altro esempio probante lo si può trovare nella notevole educazione pittorica rivelata dalle sue opere: educazione, che, quando il regista non ha saputo legare in un ritmo dinamico le sue sequenze, si risolve, esaurendosi, nell'interesse di quadri; mentre, tutte le volte che quel ritmo s'è saputo raggiungere, fornisce nuovi non trascurabili elementi espressivi o, come si dice, funzionali.

E giacché siamo entrati in argomento, osserviamo i primi due film a noi noti (non diremmo « episodi », per non rievocare immagini da « serials », sempre di commercialistica memoria, di cui qui siamo con immediata evidenza all'antitesi) della trilogia gorkiana. Ne *L'infanzia* sono le primissime esperienze di Alessio Leskov (Gorki stesso) a tu per tu, via via, con le manie del nonno le meschinità degli zii la bontà della nonna e, dalle creature piú minuscole alle messi maestose, il mondo dintorno. In *Tra la gente,* le ultime battute della sua vita fanciullesca di compresso e di sopportato, e il suo primo fecondo contatto, ancora alla scoperta della miseria e della bellezza del mondo, con una piú larga umanità. In entrambi, il primo aprir gli occhi sul mondo (l'universale riflesso nel piccolo) e il primo urtarsi con esso, lo sbocciare dell'adolescente nel ragazzo, dell'uomo nell'adolescente: premessa a *Le mie Università,* cioè allo scrittore e all'uomo di lotta. Tutto ciò è espresso con un rigore realistico esemplare non escludente, a sprazzi improvvisi, brani d'una liricità rivelatrice. E il mezzo principale ne è l'inquadratura: un'inquadratura non mai fotografia del vero ma sempre composizione, cosí attenta di ogni minuto particolare che possa suggerire la verità di un ambiente come sensibile a ogni valore plastico o pittorico, dove senti la presenza vigile e armonizzante di

uno spirito educato, come dire di tutta una tradizione di tutta una scuola. Ma una sceneggiatura infelicemente frammentata assai nocque a *L'Infanzia*, accentuandone la staticità e riducendone le varie scene (anche quelle ch'erano riuscite a diventar sequenze) a illustrazioni, quasi, fra le pagine d'un libro sfogliantesi, tra le quali solitaria brillava una vivida intuizione: quella, efficacissima, del topolino bianco moventesi accanto al grosso corpo immoto di un giovane caduto. Si ritrovano, ad apertura, in *Tra la gente*, pregi e difetti de *L'infanzia*: e si teme per un po' che tanta preparazione tanto amore, non riuscendo ad ottenere un ritmo non solamente interno ma di relazione alle varie sequenze, non si risolva poi in schietto cinematografo. Ci si richiama per un istante a una novità recente, per la quale qualcosa è cambiato, non aderisce piú all'idea tradizionale, dei « classici », nel cinema di questi anni. Ma il film ci rassicurerà.

Quella pittoricità, quella plasticità, per calcolata e raffinata che sia, non è mai fine a se stessa; dona compiuto rilievo, nel suo primo apparire, a un personaggio (si guardi la giovane donna che all'inizio « strappa » le orecchie al ragazzo o la lavandaia che gli mostra della simpatia o la signora che gli regala il Pusckin). Quel ritmo lento, analogo al lento fluire del fiume che nel film si vede, al doloroso pensoso strascicarsi di nenie d'armonica che in un punto del film si sente, è quasi sempre necessario. E se la tessitura si rivela qui piú unita, lo stesso sonoro avrà un impiego personale: il timbro delle voci la cadenza dei dialoghi saranno anch'essi elemento realistico, caratterizzante, mentre la musica non sarà mai commento, sovrapposizione, nascerà (e però in rare occasioni) dall'azione stessa. Si pensi, a questo ultimo riguardo, nella parte che chiameremo « scoperta della cultura », al peso di quel violino d'un tratto sorpreso nella notte dalle orecchie del ragazzo: dice, quale mezzo espressivo, assai piú di qualsiasi parola, di qualsiasi altro episodio piú o meno combinato. Ma di altri mezzi filmici usa talvolta il regista: si noti, per es., l'effetto di contrasto che ottiene nell'episodio in Chiesa, sottolineando la faccia del ragazzone ruminante mentre, fuori campo, s'ode la voce « ortodossa » del Pope; e ancora, nell'episodio seguente, dell'ingiusta accusa di furto, l'inquadratura iniziale dall'alto di una finestra (due uomini barcollanti nella strada, in comica discussione su Dio e su l'Imperatore), dove la particolare angolazione contiene un giudizio. Non persuade invece pienamente la parte centrale, della peregrinazione di Alessio: non tanto per qualche stasi narrativa o per qualche accentuazione eccessiva (« nessuna forza può superare quella russa », legge ad alta voce in Gogol il ragazzo), quanto per una troppo netta distinzione tra bene e male, da ricordare l'elementarità del vecchio « Western », pur nella precisa immediatezza dei ritratti (dal comprensivo grassone ai vari tipi malevoli). I successivi incontri di Alessio, con Natalia che sottrae alla brutalità del marito, con un poeta straccione che gli comunicherà la dura ma fidente morale della sua esperienza di vita, segnano un deciso riprendersi del film. Il ragazzo rivedrà i luoghi della fanciullezza ormai

lontana; i nonni, ormai prossimi all'estremo addio, gli consegneranno anch'essi, sullo sfondo di quella campagna che è stata lo scenario della loro esistenza, il loro grano di saggezza: qui non soltanto le parole ma le figure e lo sfondo naturale hanno restituita la loro funzione. E il film culmina, in crescendo, in tre immagini liriche che ne racchiudono tutto il significato. E' dapprima il « ragazzo » che guarda la nera chiatta dei deportati scivolante sull'acqua verso una zona lambita di luce. E' poi il « ragazzo » che tutto vibra tendendo all'aria le braccia verso il disco lunare. E', infine, il « ragazzo » che, l'animo mutato arricchito, si stacca dai nonni dal molo dal passato.

Un salto di anni, e un'ulteriore indubbia maturazione, ci porta ad *Arcobaleno* ('44), alla produzione risuonante degli anni di guerra. Ancora attuale una realtà bruciante, il sentimento di Donskoi ne è tutto caldo, si colora di epico. Ma il necessario distacco, per un'evocazione decisamente epica di un contrasto in cui adeguatamente chiaroscurante appaiano le due parti in lotta, non essendo possibile, è piuttosto un sentimento epico-lirico nella sua attualità che interamente, ora condensato in particolari e figure ora esplodente in ampi brani, pervade le opere. (Sarebbe assai agevole, del resto, osservare in proposito, con copia di esempi probanti tratti anzitutto dalla letteratura, come nell'ispirazione di ogni vero poeta, a parte le predominanze volta a volta in un senso o nell'altro, siano presenti e l'elemento lirico e l'elemento epico, alterno manifestarsi di un unico sentimento.)

Pur, nella forma, diverse dalle precedenti, anche queste opere portano sostanzialmente impresso il segno di una costante fedeltà del regista agli interessi fondamentali del proprio mondo poetico. Uomini, donne del suo popolo, qui percorsi da una tensione piú fortemente drammatica. E molti bambini, molti vecchi, estremi della vita umana. In *Arcobaleno,* quei bambini macilenti e curvi nel movimento di pestare la terra sopra il corpo del fratello ammazzato e come fosse vivo, quei vecchi silenziosi carichi di sentimento offeso, sono — sotto ogni punto di vista: figurativo, ritmico, sonoro, e umano — espressioni altissime.

Non poteva, il sentimento (e la fantasia) di Donskoi, non scattare dinanzi allo scempio dell'uomo: però, nella rappresentazione della propria terra invasa, sono i suoi (quelli che ama) che gli riescono meglio, laddove gli altri (gl'invasori), dipinti su tutta la gamma tonale della violenza, non son visti in modo veramente originale e profondo: gli forniscono, piuttosto, — interessante sarebbe il considerarli da quest'angolo visuale — l'occasione per una sorta d'ipostatizzazione del non-uomo, sotto i panni del tedesco in quel preciso momento storico. Ma è ancora quel taglio troppo netto tra bene e male a lasciarci insoddisfatti.

La stessa atmosfera, di terrore e di resistenza in un villaggio russo occupato, è ne *Gli indomiti* ('45), ed ottenuta con gli stessi mezzi, i quali anche qui finiscono col pervenire ad alcune soluzioni vigorose perfettamente delimitabili nel complesso, pur piú unito, del film e

tali pertanto da imprimersi nella memoria: la perquisizione in casa, con la carica emotiva del piú piccolo rumore che rompa il silenzio sospeso; il «pezzo» dei fabbri, con quel corale, prima timido poi sempre piú franco, martellare sull'incudine; l'esecuzione tragicamente orchestrata in una panoramica silente, solo punteggiata qua e là da uno stivale o da un ordine secco e rabbioso e improvvisamente troncata da una scarica simultanea di mitra.

Alquanto retorica, nella legnosa durezza (non mitigata dall'interprete, A. Bucima) con cui è composta, ci sembra invece la figura del padre — preferiamo non chiamarlo protagonista perché autentico protagonista è, sempre, con la sua atmosfera il villaggio —: non siamo personalmente alieni dal concepire un padre in cui il sentimento del dovere prevalga su quello personale, paterno, purché una adeguata umanità lo giustifichi. Quella che a tale figura manca: perché, crediamo, d'origine intellettuale e di destinazione pratica.

Abbiamo individuato finora l'interesse principale di Donskoi (quello stesso che dové spingerlo al suo primo film, dal titolo significante *Il prezzo dell'uomo,* e che mai dopo abbandonò) nonché i mezzi, una sensibilità figurativa e sonora di prim'ordine, e i toni, prevalentemente lirici, in cui si concreta; e abbiamo indicato i limiti, di natura ritmica ed anche umana, riscontrabili nella sua opera. Ci soffermeremo particolarmente, ora, sul suo film piú recente diffuso in Italia, *L'educazione dei sentimenti,* '47 (ma in originale era meno astratto e piú semplice, s'intitolava *La maestra del villaggio*), un film in sé, con pregi e difetti, tutti i motivi, dinanzi rilevati e che segna tuttavia un tentativo, purtroppo, nel complesso, infelice per le molte ragioni che vedremo, di superamento.

Debolmente drammatico, esso non è, in fondo, piú di un pretesto per una nuova, rapsodica e intenzionalmente significativa, « cavalcata » fra parecchie generazioni, e in ambienti schiettamente russi stavolta. Dall'aristocratica Pietrogrado dei primi del '900 al vittorioso epilogo della seconda guerra mondiale, attraverso le tappe della Rivoluzione. Ed elemento d'unione fra le due date e le due epoche, in un'ideale continuità in grazia del suo spirito di sacrificio nel proprio campo e di una sempre piú lucida coscienza dell'ingiustizia, è un'insegnante. Ma non ha giovato all'approfondimento umano di tale figura l'essere stata anzitutto concepita quale uno schema. Infatti, sin dal principio Varvara Vassilievna ci dichiara la sua dedizione a uno scopo (« educare, con puro cuore »), e subito andrà, per esso, in uno sperduto luogo siberiano, vi vivrà e costruirà; ma la sua vocazione per noi non ha storia, cosí come il suo dramma è piú sottinteso che articolato. E se, al postutto, essa mostra parvenze umane, è dovuto a talune notazioni piuttosto fini che ne ha saputo mettere in rilievo il regista, a un volto, semplice e trasparente di luce interiore, che non poteva non darle una dotatissima attrice come Vera Marezkaia.

Dopo un inizio rievocativo (il ballo di fine d'anno alla scuola e l'incontro della maestrina con l'ufficiale) di tono americaneggiante

— ah quel maestro d'orchestra!... — ma sorvegliato abbastanza, salvo l'inutile enfasi di un « Città della Neva, io ti amo! », ecco la donna sulla strada fangosa e nevosa, faticosamente rigata dalle ruote del veicolo, verso lo sconosciuto Sciatrin: ripresa posteriore dal basso, accompagnamento musicale ora triste, quella strada è il principio d'una lunga fatica. L'arrivo — quel primo girar lo sguardo dintorno, quel sentirsi a sua volta guardata, sfilando fra le teste ambigue dei vecchi, curiose dei bambini del luogo, e inferiore al compito (il nasino che lo specchio le svela... troppo piccolo) nonostante i suoi generosi impulsi (subito è intervenuta dinanzi a una creatura maltrattata) — è efficacemente reso. Ma quando, per prepararsi, essa parlerà ad una scolaresca immaginaria e scolari veri le risponderanno ed essa si presenterà dicendo che insegnerà loro a sognare, un momento essenziale, quello del primo scrutarsi interrogarsi e solo dopo comprendersi fra il binomio classe-insegnante, sfugge al regista: per essere sostituito da una sintesi visiva di elementi naturali e stagionali: fiocchi di neve, lago, uccelli, margherite, foglie d'ulivo, arcobaleno, resi da una fotografia di raro splendore (V. Urosseski). Questi, peraltro, non son privi d'importanza, mostrando con un fresco impressionismo d'immagini l'intimo rapporto, conoscitivo vitale e poetico, esistente tra uomo e natura.

Piú tardi, durante la festa cui Varka è invitata e in certo senso costretta a partecipare, la particolare psicologia degli indigeni è data con elementi (il denaro bruciato, il bicchiere tracannato quale prova) non esenti da un certo espressionismo; ma troppo facile, troppo subitanea è la vittoria della donna sull'ambiente, sempre, almeno nella fase iniziale, ostile. Buonissimo, al contrario, il brano della visita agli Astrogov cui s'è abbassato il tetto della casa: dove un senso di schiacciamento, di abbandono allo stato naturale e insieme di rassegnata coscienza di ciò, non potrebb'essere meglio espresso di quell'angolazione, all'entrata, dal basso, del rilievo del sole penetrante fra le travi, oblique, del pipistrello sbattente le ali, e della cadenza con cui la madre ripete « lo so, lo so, lo so ».

Limpido e conciso come un teorema, ma appunto con un « quid » di predisposto e di troppo scoperto, l'episodio degli esami al ginnasio, per la mancata ammissione nonostante la sua degnità del ragazzo proletario. E' del poeta quel piglio gioioso e fidente, e con un cielo sereno, alla partenza, quel cielo rannuvolato e partecipe al ritorno; solo del polemista la panoramica nella sala d'aspetto e sui professori in cattedra, la fredda ed esplicita dichiarazione finale. [In questo episodio, il battito ansioso del cuore di Varka si fonde col battito accentuato della pendola nell'anticamera. E in tutto il film il materiale plastico, anche non originale, possiede tuttavia una naturale efficacia quand'è realistico e suggerito dall'ambiente o dalla situazione stessi: cosí le pabstiane tendine ricamate smosse dal vento, quando dopo l'inizio Varka è alla finestra in trepida attesa del suo uomo e le giungerà invece la notizia dell'arresto di lui, cosí il piccolo mappa-

mondo rigirato tra le mani dell'incredulo Jegor, e i quaderni da lei distribuiti con gesto sicuro sul tavolo per tutta risposta alla domanda del vecchio se credeva ancora al suo ideale; mentre del tutto fiacco e inefficace appare quando usato come simbolo (mandorli in fiore, orologi e simili) di passaggio di tempo.]

Al termine del primo tempo del film, l'ufficiale, scontato l'esilio, raggiunge la donna e la sposa: e l'amore cui assistiamo è il piú pudico e spoglio di retorica da potersi immaginare, la tavolata nuziale e le danze festose (con contorno dei soliti vecchi donskoiani, ma forse un po' prolungate) appartengono già a una tradizione del cinema russo. Poi, nella notte, lo sbattere brusco della maniglia sulla porta annuncia i cosacchi venuti per riarrestarlo.

Nel secondo tempo, Varka rivedrà il suo uomo allo scoppio della rivoluzione, ma per poco, ché un ferimento a morte glielo strapperà. E qui quell'intimismo romantico prima manifestatosi si rivelerà spiritualismo, quando lei dirà la sua fede di riincontrarlo, dopo: uno spiritualismo, non escluso dunque dal realismo umanista che s'è rilevato, il quale attende però ancora una migliore espressione che non sia verbale o quella del leit-motiv donna-ritratto, parallelo all'altro maestra-classe. Di rilevante, adesso, possiamo notare — tra un brano « storico » e l'altro (dal quadro corale, assai realistico, della mobilitazione del '14 al fotomontaggio, troppo « americano », di scene della rivoluzione dissolventi su di un mappamondo girevole) — il modo con cui sono resi la caduta dello Zar: il trillante campanello di Jegor trasformantesi in una sinfonia di campane, in un festoso trottare di cavalli accorrere di gambe alla voce di nuovi capi, e lo spirare del marito: l'immagine d'una barchetta trascinata via dalla riva dalle onde di un fiume.

Dovremmo ora dire del rimanente: ma, a parte l'episodio dell'ostilità dei kulaki, esso appare talmente impregnato in ogni particolare ed espressione d'una traboccante commozione tutta sentimentale, che ci stupisce e ci addolora. Pertanto il finale, con l'evocazione da parte di Varvara ormai vecchia e soddisfatta, attraverso i volti delle sue età, della sua vicenda, ci lascia perfettamente freddi e con un serio interrogativo.

Riuscirà, Donskoi, a scorgere e superare, tra i vecchi e i recenti limiti, il nuovo piú grande pericolo?

La sua « educazione », per l'appunto, la testimonianza dell'opera sua, ed il sapere che quale successivo film ha scelto *La madre* del suo Gorki, per cui l'inevitabile confronto col compatriota Pudovkin non potrà non aver stimolato le sue molteplici doti di sensibilità e fantasia, ne costituiscono altrettanti motivi di fiducia.

Paolo Mondello

Emil Jannings

La carriera cinematografica di Emil Jannings abbraccia quasi trent'anni di storia del cinema tedesco: egli infatti pervenne al cinema dal teatro, nel 1915, qualche anno dopo cioè la nascita di un cinema tedesco identificabile artisticamente e con caratteri suoi peculiari. E' verso il 1910-11 che l'attrice tedesca Henny Porten incontra il gusto e il largo favore del pubblico allo stesso modo e quasi contemporaneamente del successo nel suo paese dell'americana Pearl White. Sono comunque i primi film di Paul Wegener (*Lo studente di Praga*, 1912; *Golem*, 1914) che fanno intravedere quei caratteri che piú tardi il cinema germanico affronterà su un piano di valida espressione artistica. Infatti il linguaggio narrativo di Wegener pur nella sua rozzezza e nel suo primitivismo si basava su una introspezione psicologica che il mezzo cinematografico sottolineava in grazia soprattutto degli effetti di illuminazione: sono questi gli indispensabili tentativi che annunciano e precorrono l'avvento del film espressionista e del Kammerspiel.

Emil Jannings che per temperamento e per naturale conformazione fisica aveva trovato nel palcoscenico un banco di prova idoneo alle sue piú istintive disposizioni, si adattò al cinema per necessità di indole finanziaria; fu cosí dapprima uno degli attori preferiti di Lubitsch, e con questi partecipò ai successi di *Carmen* (1917), di *Madame Dubarry* (1918) e di *Anna Bolena* (1919), in quest'ultimo film accanto a Pola Negri e a Henny Porten. E' il periodo in cui Jannings viene sfruttato dal cinema in modo del tutto meccanico; si tratta per l'attore di una partecipazione del tutto esterna e vorremmo dire, incosciente. In un secondo periodo si vuole poi far valere sullo schermo il successo teatrale dell'attore e gli si fa cosí incarnare *Danton* (1921), *Otello* (1921), e *Pietro il Grande* (1922), sempre sotto la « direzione artistica » di Buchoweszky.

A questo punto si può dire che Emil Jannings era arrivato sullo schermo per un caso forse fortunato ma che il cinema aveva tuttora per lui un fascino molto relativo. Anche la sua affermazione poteva dirsi del tutto casuale, essendo l'attore solo lontano da una coscienza cinematografica, ma perfino da un decoroso mestiere, giacché si può affermare che nel tipo di recitazione di quegli anni il mestiere era ancora del tutto assente. Questa accezione esterna, questa partecipazione limitata ad un meccanismo un poco astruso e incomprensibile

(che distingue, e lo vedremo meglio in seguito, la prima esperienza di Jannings sullo schermo: 1917-1924) caratterizza la carriera di quasi tutti i divi del muto e in parte di quelli che sopravvissero al sonoro, e può riscontrarsi cosí in un Rodolfo Valentino come in un Douglas Fairbanks, ma perfino nella primissima esperienza cinematografica di un John Barrymore.

Emil Jannings nasce al cinema con *Nju* (1924) di Czinner e con *Le figure di cera* (1924) di Paul Leni: la nascita del Kammerspiel, dunque, lo portano ad una prima definizione dei suoi mezzi espressivi, il clima d'avanguardia e di intensa ricerca intellettuale lo conducono a scovare nella sua pur ricca e complessa tavolozza. Ma la carenza del suo primo incontro con lo schermo resterà per lui come un difetto d'origine; Jannings sarà via via trasportato da una forza piú decisa della sua volontà attraverso le esperienze piú varie. Appare fin dall'albore della sua carriera la struttura poco solida del suo carattere: e domani il viaggio ad Hollywood, il ritorno in Germania, l'accettazione passiva del nazismo, rappresentano tante tappe dal significato inequivocabile. Comunque *Nju* e *Le figure di cera* preannunciano lo Jannings de *L'ultima risata* e di *Variété,* di *Tartufo* e de *L'Angelo azzurro.* Il fenomeno straripante e generoso dello Jannings prima maniera quando Lubitsch si serviva della sua furia grossolana, del suo gesto roboante di grasso precoce e sanguigno, per i suoi spettacoli che avevano ancora tante analogie con il baraccone e il varietà di periferia ma che già sorprendevano per il gusto del regista di sorridere su ogni cosa, di amare la caricatura e ancor piú la satira; o quando l'attore, sempre per una passiva accondiscendenza, rifaceva davanti allo schermo le sue smargiassate teatraleggianti di un Pietro il Grande, e il suo corpo possente riempiva lo schermo, lo colmava di gesti, profondendovi i tesori di un'energia e di una costanza tutte teutoniche, ed ecco il Danton, l'Otello, ecco il Karamazoff; questo Jannings, dicevamo, della prima maniera cede il passo allo Jannings che entra, finalmente consapevole, per merito dei registi che lo diressero, nei segreti dell'autentico linguaggio filmico.

Ecco in *Nju,* come Jannings getta le basi del suo personaggio fondamentale, quel personaggio che il suo fisico suggeriva spontaneamente. si anticipano in questo film quegli atteggiamenti che diverranno in lui proverbiali, si annuncia in altre parole la nascita dell'attore sul piano creativo. Alle volte le spalle di Jannings coprono metà del fotogramma; in una scena di *Nju* il nostro attore, in atteggiamento spavaldo, vinta una baruffa sentimentale con la moglie, invita la donna a seguirlo nella camera da letto. Jannings è tornato dalla cucina con un colmo boccale di birra e scruta a piú riprese la donna con una serie di azioni mimiche che chiariscono pienamente il dramma psicologico. Come le donne di parecchi film a cui Jannings partecipò anche in *Nju* l'attore ha accanto una donna fragile, minuscola di fronte a lui. L'attrice Elisabeth Bergner fu il prototipo delle compagne di Jannings, almeno fino all'*Angelo azzurro*: donne piccole e spesso dominate fisicamente anche se non spi-

ritualmente, donne ridotte male, pitturate e consunte, legate a lui da un affetto dubbio se non addirittura convenzionale.

Gli anni 1925-26 furono quelli sostanziali per Emil Jannings; a parte, si capisce, quel *Quo Vadis?* del regista tedesco George Jacoby, girato in Italia in piena crisi del nostro cinema, prova mediocre per tutti compreso Jannings che interpretava Nerone accanto a Rina De Liguoro.

Ma in quegli anni Jannings fu anche il protagonista de *L'ultima risata,* di *Tartufo* e di *Faust,* tutti diretti da Murnau e di *Variété* di Dupont, opere fondamentali nella storia del cinema tedesco, opere che stabiliscono alcune conquiste decisive del linguaggio cinematografico del periodo anteriore alla scoperta del sonoro. Ne *L'ultima risata* Jannings anticipa il suo personaggio piú umano e piú sincero (ed è su questa linea che gli americani tentarono di usarlo, ma, come vedremo, senza ottenere risultati piú significativi): l'uomo semplice e modesto, il lavoratore oscuro che viene condotto ad amori impossibili che provocano in lui gesti altrettanto fuori posto. Ne *L'ultima risata* Murnau gli offerse i galloni di portiere d'albergo e condusse fino all'ultima decadenza del personaggio la sua primitiva e complessa psicologia. *Tartufo* e *Faust* (in quest'ultimo film Jannings era Mefistofele) ritrovano l'attore pronto a caratterizzazioni di origine teatrale; ma Murnau che si adopera di rinnovare i vecchi schemi della recitazione del muto costringe Jannings a ridurre all'essenziale, quasi a stilizzare, i suoi mezzi espressivi. Ogni atteggiamento ed ogni gesto di Jannings diventano funzionali, la scuola di Murnau è preziosa per l'attore ancora grezzo, ancora tendenzialmente istintivo. Per la prima volta, comunque, Jannings impara a dar valore di sintesi ai suoi movimenti, a instradare il suo naturale istrionismo, a controllare i suoi mezzi che, liberi, tendevano a prendere il sopravvento. Fu certo la scuola severa e intelligente del grande Murnau che consegnò a Dupont un Emil Jannings rinnovato, certo ormai consapevole delle peculiarità del cinema. Il personaggio de *L'ultima risata* veniva cosí ripreso e vieppiú approfondito da Dupont, e se da portiere d'albergo a saltimbanco c'è una differenza sostanziale, la psicologia del personaggio è sviluppata nella medesima direzione. Ecco Boss interpretato da Jannings (che aveva allora poco meno di quarant'anni, l'età giusta per un attore che possiede sulle spalle un'esperienza ventennale) un saltimbanco accecato dalla gelosia, corposo e violento, che non accetta freni, che va incontro al peccato, che si perde e decade fino all'abbiezione. Un personaggio di tutto fondo, bulinato con mano maestra, espresso fino nelle pieghe piú riposte dell'animo. Nelle mani di Dupont Jannings presenta un repertorio impeccabile, un album di espressioni potenti e misurate. E poiché ogni effetto narrativo e psicologico è ottenuto con un sapiente uso del linguaggio cinematografico e con un montaggio che si adatta alle esigenze dei personaggi, all'approfondimento dei loro caratteri, il film raggiungerà quel piano di perfezione artistica tale da suggellare in modo definitivo per la storia del cinema l'interpretazione di Emil Jannings.

Vogliamo dire, in altre parole, che il nostro attore diventa soltanto da questo momento un nome di portata internazionale, che la sua recitazione acquista una risonanza universale, indiscutibile, nello stesso modo come il film di Dupont supera il confine della sua patria e si afferma come opera di livello artistico in tutto il mondo.

E' a questo punto che conviene esaminare la carriera di Jannings, meditare sul significato della sua crescente popolarità. Sebbene partecipe e ormai sempre piú legato alle vicende del suo cinema e della sua patria, Jannings lascia il suo paese e accetta il forte ingaggio che gli viene offerto da Hollywood. C'è in questa constatazione qualcosa che può sembrare incoerente e poco convincente, di non facile accezione. Si tratta comunque del primo segno concreto di una debolezza e di una remissività che non è difficile scorgere nella vita di Jannings. L'attore apparteneva ad una generazione in un certo senso rinunciataria, a quella generazione che non seppe opporsi a Hitler. Certo le tappe della sua storia di attore coincidono con fatalità impressionante alle vicende politiche del suo paese. I primi personaggi del cinema muto che Jannings interpretò — quasi tutti personaggi storici, come abbiamo visto — riscuotono il favore del pubblico in un momento di largo e sicuro potere della borghesia, un periodo pretenzioso che già può mostrare piú di un'azione criticabile, qualche peccato di magniloquenza. Ma dopo la prima guerra mondiale, nascono i primi germi di una rivolta incontrollata, i segni di un individualismo disperato appaiono evidenti nel cinema: e qui, a parte l'espressionismo — al quale movimento Jannings parve negato col suo fisico massiccio che non si adattava a quello stile — che nonostante le deviazioni di natura intellettualistica saprà tuttavia con un Brecht indicare le uniche strade possibili di salvezza, si possono scoprire ad uno ad uno i motivi di orgoglio offeso che culminano in atti inconsulti di ordine individuale e in rivolte del tutto astratte e sterili; cosí, attraverso *L'ultima risata* o *Variété,* si può giungere difilato a *L'angelo azzurro.* Scrive Vito Pandolfi in *Bianco e Nero,* anno X, n. 11, nel suo bel saggio « Dalla Commedia dell'Arte a Les Enfants du Paradis »: « Il complesso del padre — il padre tirannico e spietato della tradizione biblica e puritana — aveva schiacciato la Germania guglielmina e l'aveva condotta agli orrori della guerra, ora l'angelo azzurro (Marlene Dietrich) attraverso il professor Unrath riduce l'idolo in frantumi, lo trascina ai suoi piedi con un breve e teso guinzaglio, ne fa un misero e volgare pagliaccio. L'accanimento e la violenza fine a se stessa del nazismo, sono il frutto di questa castrazione, che esaspera il tedesco, e lo porta ad una feroce frenesia. Qui siamo al traguardo dell'epoca: l'angelo azzurro e il suo schiavo hanno perso ogni possibilità di sentimento, divengono preda dei loro stessi impulsi, per quanto vergognosi siano ».

Negli Stati Uniti Emil Jannings si fermò tre anni (1927-1929) e interpretò sei film sotto la direzione di Fleming, Stiller, Sternberg, Lu-

bitsch, Berger, Milestone. In *Crepuscolo di gloria* e ne *Lo zar folle,* diretti dai suoi connazionali Sternberg e Lubitsch, Jannings riuscí a mantenere l'antico decoro. Vogliamo dire che Jannings fu inserito a dovere in schemi che non gli erano nuovi: cosicché si può affermare che questi due film rispecchino esperienze importanti e, forse, le piú valide da lui consumate ad Hollywood. E' tuttavia a contatto con i registi americani che Jannings è costretto a far deviare, anche se nelle sue linee di contenuto esterno piú che nella costruzione interna e formale del personaggio, quel suo tipo umano di meschino sottoposto che abbiamo detto piú sopra; piú patetico, piú facile e commovente per il pubblico di gusto corrente, ma pure, è doveroso dirlo, piú degradante e piú superficiale. Un tipo, un personaggio che — si badi bene — gli americani non avevano inventato. Murnau e Dupont ne erano stati i padri, lo avevano tenuto a battesimo ed ora gli americani lo volgarizzavano, lo rendevano accessibile al palato del pubblico americano. *Nel gorgo del peccato* di Fleming, *Le colpe dei padri* di Berger e *Tradimento* di Milestone, ecco i tre film piú significativi nel senso da noi indicato, laddove Stiller ne *La via del male* rimane ancora sul piano di piú studiata e costruita atmosfera, il personaggio si riconduce con piú approssimazione a quello di *Variété* o a quello di *L'ultima risata.* Gli americani amarono la scena « grossa », il finale alla Griffith, nella quale un Neil Hamilton o un Gary Cooper giungevano a sedare le smanie e l'irruenza fisica (tavolini gettati all'aria, sedie sbattute sulle pareti) di uno Jannings geloso che metteva in pericolo la vita di una bella quale Ruth Chatterton o Esther Ralston o Fay Wray.

Cosí Jannings, deluso e mortificato, finí per bere l'amaro calice di una odiosa dipartita perpetrata ai danni del cinema tedesco. Fu infatti nel 1925 e negli anni successivi che il cinema americano chiamò a sé molti attori e registi europei, nel momento in cui il film germanico aveva varcato con successo le frontiere e stava ottenendo un consenso mondiale di carattere artistico non solo, ma anche di valore commerciale. Gli americani intuirono furbescamente la situazione e il loro predominio nei mercati mondiali non fu piú disturbato, avendo essi rimosso l'ostacolo piú difficile dal terreno di concorrenza. Anche quella volta i dollari ebbero un peso sull'avvenire del cinema d'arte e il commercio dominò sugli ideali disinteressati.

Era Emil Jannings, come attore e come uomo, uno del suo tempo, e del suo tempo denunciava tutte le debolezze e tutti gli impulsi. Si giunge cosí ad una dimostrazione: il personaggio si confonde con l'uomo, le azioni del primo sembrano le proiezioni di quelle del secondo: il boccale di birra e l'espressione ebbra dell'attore fanno tutt'uno con il miraggio della ricchezza, con il viaggio ad Hollywood. E' forse per questo che il suo ritorno in patria lo trova pronto — anche se con un mestiere piú ferrato, la scuola rigorosa seppure meccanica di Hollywood gli ha certo giovato — all'interpretazione piú indimenticabile e piú completa della sua carriera, lo trova pronto a vestire i panni del pro-

fessor Unrath, lo trova pronto al pagliaccesco e triste « Chicchirichí » de *L'angelo azzurro*. La realizzazione di questo film precede di poco uno degli ultimi atti di resistenza mancata del paese al nazismo, la repubblica di Weimar. Amareggiato per il suo semi-fallimentare viaggio a Hollywood (dove i registi americani avevano fatto a gara per umiliare l'attore ma soprattutto per colpire il suo orgoglio tedesco, facendogli interpretare — come abbiamo visto — grassi e tarchiati piccolo-borghesi ed esuberanti camerieri che servivano nei ristoranti tedeschi di New York e di San Francisco, un ritratto convenzionale non approfondito di come all'estero appariva la borghesia tedesca), il ritorno di Jannings in Germania fu una « rivincita », impotente se si vuole ma chiara dimostrazione dell'incapacità di un certo numero di individui e di artisti di trovare una linea di condotta onesta e dignitosa. Molti di costoro, come si sa, finirono o per cedere rifugiandosi in America e accettando là una posizione neutrale o per convertirsi al nazismo. Per questo il ritorno di Jannings può essere definito una « rivincita » sterile, intellettualistica, astratta che coincideva è vero con una rivolta umana ma che spianò all'attore un atto ipocrita e non maturato: la conversione al nazionalismo teutonico di Hitler.

Ne *L'angelo azzurro* Jannings fu portato a spegnere il fuoco della sua disillusione americana nelle vesti degradanti del professor Unrath che va in rovina per amore in una canzonettista, dalle pasciute ma fredde membra, Lola-Lola. Ma non era solo Jannings a far valere la sua sciocca e inutile rivalsa; si può dire che tutto il paese si identificò in quegli anni con il professor Unrath; il quale cieco, correva dietro a Lola-Lola, mentre questa lo tradiva con un qualsiasi Hans Albers. Anche Hitler era dietro alla porta di Weimar, pronto a farsi seguire dall'ipnotizzato e orgoglioso piccolo borghese tedesco.

L'angelo azzurro fu un incontro fortunato, un film di complesso e di collaborazione che trovò un'efficace e affiatata realizzazione. L'atmosfera del romanzo di Heinrich Mann fu trasferita in immagini di per sé viventi ma aderenti a quello « spirito ». Sternberg fu un regista abile che seppe intravedere il tono esatto, che seppe dirigere gli attori impeccabilmente. Soprattutto Jannings, in questo film, riesce ad interiorizzare ogni gesto, ogni espressione. Il suo tradizionale « gigionismo » è qui temperato e portato alla piú levigata e ortodossa recitazione, e l'attore realizza ogni piega riposta, ogni umano impulso del suo indimenticabile personaggio. Il passaggio che Jannings compie dall'austerità e dai toni di timidezza dell'inizio del film, alle prime attenzioni verso la donna, fino al subitaneo e irrefrenabile invaghimento, e poi il lento degradare dell'uomo che culmina con l'urlo disperato e straziante del finale, raggiunge una vibrata potenza e sembra toccare tutta una vasta gamma di perfette espressioni di pretto e saldo linguaggio cinematografico.

Punto d'arrivo, *L'angelo azzurro,* nella carriera di Jannings, che non avrà piú splendori, che mancherà in seguito di capitoli veramente impegnativi. Ma la cosa non meraviglia se si pensa che *L'Angelo azzurro*

EMIL JANNINGS

E. Jannings in un' interpretazione dell' OTELLO

E. Jannings in: TARTÜFF (1925) di F. W. Murnau

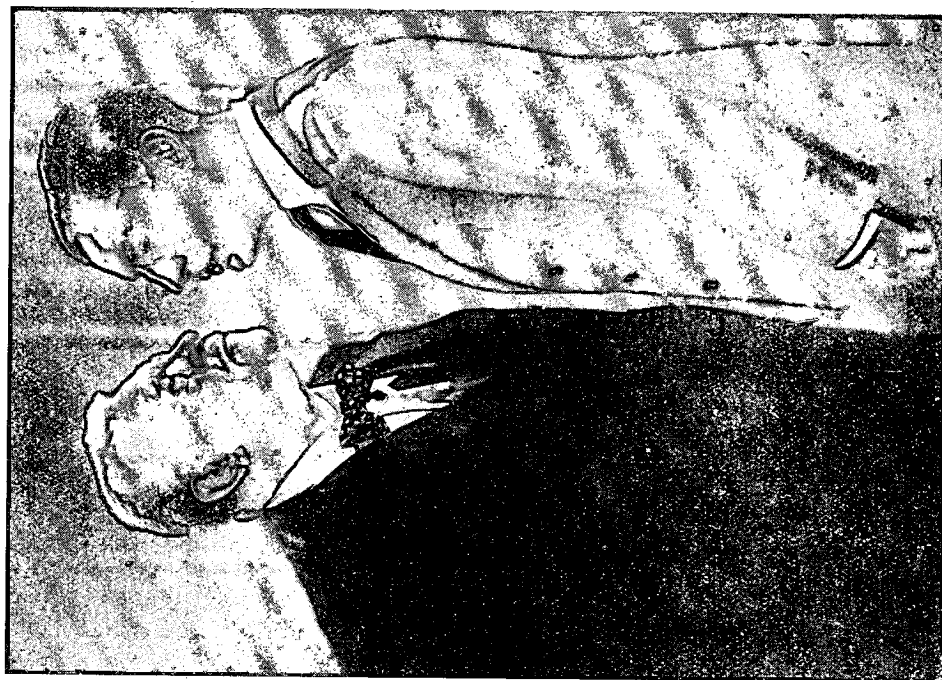
E. Jannings in: FAUST (1926) di F. W. Murnau

E. Jannings in VARIÉTÉ (1925) di E. A. Dupont

E. Jannings in: LES AVENTURES DU ROI PAUSOLE (1933) di Alexis Granowsky

E. Jannings in: ROBERT KOCH (1939) di Hans Steinhoff

E. Jannings in: OHM KRÜGER (1941) di Hans Steinhoff

E. Jannings con Hannes Stelzer in: TRAUMULUS (1936)
di Carl Froelich

E. Jannings con V. de Kowa in: ALTES HERZ WIRD WIEDER
JUNG (1943) di Erich Engel

fu un limite anche per il cinema tedesco, il quale decade rapidamente, viene assorbito dal nazismo e dal nuovo regime controllato e vieppiú umiliato. Anche Jannings si piega al piú forte, diventa anzi un attore del regime, lo chiamano anche l'attore numero uno del paese. Ma anche in questa occasione Jannings si rivela un debole; infatti mentre da una parte accetta l'ideologia del regime e tutti i vantaggi e gli onori di questi, non manca poi di ribellarsi all'etichetta politica che si vuol dare al suo lavoro, e tenta anche in alcune occasioni di fare una pavida e controllata fronda. (Si veda a questo proposito su « Cinema » n. 30-15 gennaio 1950, la « galleria » di Gastone Toschi e l'elzeviro di Mario Gromo su « La Stampa » del 4-1-1950, nel quale l'illustre critico rammenta un incontro con Jannings in occasione della prima visione, a Roma, del film *Ohm Krüger, l'eroe dei Boeri.*)

Dopo la guerra Emil Jannings fu processato da un tribunale di denazificazione e assolto. Comunque questi brevi cenni sui trascorsi politici di Jannings non interessano molto la sua figura di attore, semmai conferma quello che dicevamo piú sopra della debolezza del suo carattere. Sapendo tutto questo, poi, non ci meraviglia che anche il suo talento di attore si sia offuscato con la decadenza del cinema tedesco, che l'evidenza e la forza massiccia della sua recitazione si siano annullati in un mestiere piatto e incolore. Dopo *L'angelo azzurro* Jannings apparve ancora in circa 13 film, tra i quali ricordiamo: *Tempeste di passione* (1932), di Robert Siodmak, un dramma di bassifondi, *I due re* (1935), un ritorno al film storico per la regía di Hans Steinhoff, *I vinti* (1936) di Carl Froelich, *Ingratitudine* (1937) di Veit Harlan, *La vita del dottor Kock* (1939) di Hans Steinhoff, *Ohm Krüger, l'eroe dei Boeri* (1941), un film antibritannico di Hans Steinhoff, fino al suo ultimo *Dono di primavera* girato un anno prima del crollo del suo paese (1943-1944), diretto da Erich Engel.

Cosí, Jannings ritorna ai personaggi teatrali del periodo del muto, a quelli storici, a quelli romantici, a quelli convenzionali di un mondo falso e codificato. Ma l'involuzione è ora questa: da una ricerca tutta interiore, da una faticosa ascesa verso una recitazione sempre piú controllata egli ora fa il percorso inverso e si perde di nuovo negli atteggiamenti bolsi ed esteriori del suo primo periodo, della sua maniera iniziale. Il tutto è naturalmente ravvivato da una tecnica sempre scaltrita, che di volta in volta saprà offrire effetti comici e tragici, ironici e grotteschi, in una varietà che potrà anche apparire per una raggiunta maturità. Ma è solo un fatto illusorio, giacché questi film sono costruiti sul mediocre, sull'abborracciato, sul falso di una propaganda tutta smaccata e di dubbio gusto. Con *I due re,* Jannings ritorna ai tempi di *Danton,* mettiamo, o di *Pietro il Grande; Ingratitudine* è un dramma borghese, ma l'introspezione psicologica è fiacca, non coglie mai il segno, poniamo, di un *Nju* di Czinner e tanto meno di un *Variété* di Dupont; la stessa cosa che abbiamo detto per *Ingratitudine* si può ripetere per *Dono di primavera.* Invece Kock e Krüger dovrebbero

offrire a Jannings l'illusione dei personaggi sfaccettati di ogni umore e di ogni tono espressivo, personaggi, come si è soliti dire, comici e tragici, umani e autentici. Ma la realtà è poi diversa, e sebbene Jannings cerchi di trasfondere in essi tutta la passione della sua arte, non può raggiungere l'impossibile, e non può dare vita a personaggi che sono programmatici e perentori. Comunque, in questi film — nonostante i suoi meriti e l'impegno onesto del suo lavoro — Jannings non ha raggiunto la secca bravura del Paul Muni di *Pasteur* o di *Juarez;* anche Hollywood aveva tentato con quei film opere di propaganda, ma era riuscita a servire meglio il suo pubblico, a orchestrare il gioco con mano piú leggera e credibile, e infine aveva dato maggiori possibilità all'attore Muni di quanto i tedeschi non ne avessero lasciate a Jannings.

Emil Jannings nacque a Brooklyn (Stati Uniti d'America) da genitori tedeschi, il 26 luglio 1886 e si è spento il 2 gennaio 1950 nella sua dimora austriaca di Zinkenack nelle vicinanze del lago Wolfgang. Aveva studiato a Zurigo e al collegio di Görlitz, dal quale scappò per farsi mozzo; senza un soldo in tasca, viaggiando sui treni come clandestino, raggiunse il porto di Amburgo e da qui si imbarcò in una piccola nave da carico. Scrisse Jannings nelle sue memorie: « Fu questa una triste esperienza perché la ciurma mi costringeva ai lavori piú umili come quello di fare il lavandaio, solo di qualche conforto erano i libri che mi ero portato nella fuga ». Una sera sul ponte dell'imbarcazione, lesse ai marinai una scena di un dramma di Schiller ma alla fine un ubriaco gli fece interrompere la lettura e gli buttò il libro in mare. Poi, stanco di quella vita, lasciò la nave senza nemmeno attendere la paga e si recò a Londra, dove vagò per la città per due giorni. Fu soccorso da un tale Alberto Ballin che conosceva il tedesco e lo rispedí alla sua famiglia. A casa i genitori tentarono ancora di riconsegnarlo agli studi; e per qualche tempo pensarono che l'idea di diventare ingegnere non dispiacesse al giovane. Ma Emil poco dopo ritentò la fuga. Si uní, questa volta, ad una piccola e modesta compagnia girovaga di guitti.

Stralciamo da una biografia pubblicata su « Stampa-sera », il 4 gennaio 1950: « Guadagnava pochissimo e saltuariamente, doveva fare l'attore, il trovarobe e il macchinista; ma le privazioni avevano ora un nobile ideale: l'arte. Nelle sue memorie Jannings narra diffusamente le mille traversie di questi anni difficili e non senza compiacimento. La gloria infatti batteva alla sua porta. Una donna, allora famosa prima attrice del teatro di Francoforte, gli aprí il primo spiraglio della celebrità. Si sposarono ma dopo tre anni divorziarono perché lei era troppo gelosa e ciascuno, da buon amico, riprese il proprio cammino. L'incontro con Max Reinhardt, conosciuto a Francoforte, era stato però decisivo per Jannings e il grande regista lo portò ad una rinomanza nazionale. Le paghe però non erano alte e le esigenze dell'attore senza fine sí che Emil, sempre alle prese con le bollette in scadenza, accettò un giorno l'invito di un giovane che prestava umili servizi al « Deutsches Theater »

di Berlino, ad accettare una parte in un film. Era la prima volta che l'attore si interessava all'« arte muta », per la quale aveva sempre nutrito un grande disprezzo. Il ragazzo che era in realtà Ernest Lubitsch, lo condusse da un direttore. Questi gli ordinò come prima scena, di saltare da un ponte in un battello. L'attore si ritenne insultato; rinunziò ai due dollari di paga e per qualche tempo non volle piú sentir parlare di cinema. Ma i debiti finirono per ammorbidire alquanto il suo nobile sdegno e accettò di lavorare per la piccola compagnia cinematografica Messier per 10 dollari al giorno con il regista Robert Wiene. « Odiavo questo genere di lavoro — scrive ancora Jannings.— Ero disgustato di me. Per esempio mi si diceva che ero un grosso uomo d'affari e che dovevo sposare la ragazza che era in scena con me. Non sapevo perché, ma facevo come il direttore mi diceva e ripetevo le parole: — Vi amo; volete sposarmi? — L'attrice con la quale io agivo, muoveva le labbra ma non diceva nulla e solo piú tardi mi spiegarono, in seguito alle mie proteste, che l'attrice doveva fare cosí perché aveva la bocca troppo larga. Io mi sentivo come un idiota ». Un giorno il regista lo invitò a vedere un provino del film. Jannings a vedersi cosí malconcio scappò dalla sala inorridito e soltanto la minaccia di una citazione in tribunale per rottura di contratto lo fece recedere dal proposito di abbandonare per sempre « la decima musa ». Il film, invece, ebbe notevole successo e non fu che il primo di una lunga serie. In *Madame Dubarry,* che fece di Pola Negri una stella, Jannings ottenne nuova fama e con *Passione* diretto da Lubitsch, si affermò definitivamente. Ormai Emil era lanciato verso la célebrità ».

La sua formazione di attore si svolse dunque in Germania, e si può dire che aveva assimilato, fin nelle piú profonde radici del suo essere, la tradizione del teatro tedesco. Era, per antonomasia, l'« eroe » nazionale di quel teatro, il piú illustre discendente di quella scuola che poteva far risalire le sue origini al Rinascimento. L'appellativo « eroe », attribuzione romantica che porta con sé un alone quasi mistico e soprannaturale, era un omaggio che tutto il popolo — portato istintivamente e per educazione a queste roboanti classificazioni — era orgoglioso di tributargli. Le tappe successive della sua carriera sono note. Aveva sposato tre volte: Hanna Ralph, Lucie Höflich, e infine Gussy Holl, una cantante che era stata la moglie del compianto Conrad Veidt. Tra le braccia di Gussy, della figlia e del fratello, Jannings si è spento.

Massimo Mida

Dibattito sul cinema didattico

Col n. 11 (*Novembre*) *dello scorso anno si è aperto il dibattito tra pedagogisti e insegnanti sul problema del cinema nelle scuole. Seguitiamo a pubblicare gli scritti finora pervenutici.*

Scuola e cinema

La giovane arte del cinema ha già una sua storia, breve sia pure rispetto alle tradizioni secolari delle arti consorelle, ma storia, cioè progressivo sviluppo interiore, come mezzo espressivo, in senso sia tecnico che estetico, e dinamico, universale sviluppo esteriore di influsso sociale nelle masse, che han dovunque riconosciuto nel cinema la forma giovane, originale adatta alle proprie esigenze di mentalità e di gusto.

Questa seconda storia ci dice che il cinema ha dato vita, si può dire, ad una *forma mentis* nuova nelle generazioni di questo primo mezzo secolo. I giovani che oggi han vent'anni sono nati quando il cinema aveva già acquistata la parola e la musica, e le schiere piú vicine di ragazzi e adolescenti, nate nel '35, '40, spesso preferiscono naturalmente il cinema a colore al bianco e nero, e sono già pronte per quello stereoscopico o trasmesso per televisione. Si può dire perciò che il cinema ha impresso nella maggior parte della gioventú moderna un tipo di organizzazione mentale, un suo inconfondibile *modus videndi* la realtà, spaziale e dinamico insieme, visivo e intuitivo.

I giovani si sono abituati cosí a cogliere la realtà e pensare nel modo in cui il cinema li ha via via educati; si è sviluppata insomma quella, che il dott. Béla Balázs, recentemente scomparso, definí felicemente come « civiltà ottica ».

Ora la scuola ha la missione di istruire ed educare « questi » giovani, con questa tipica mentalità moderna, spigliata e sintetica, plasmata, almeno in parte, dal cinema. Non può perciò la scuola, se non vuole restare lontana ed estranea alla natura vera dei suoi alunni, considerare il cinema con diffidenza, con sospetto, con indifferenza, ma lo deve « far suo », lo deve immettere, come forza viva e nuova, nel suo ritmo didattico ed educativo.

Non semplice diversivo, magari a solo scopo ricreativo, non futile ammenicolo da usarsi a tempo perduto, e forse meno che si può, per il meschino timore di sconvolgere disciplina ed orari, il cinema ha il pieno diritto di entrare finalmente nella scuola come vero mezzo di cultura, come sussidio informativo e formativo, che compia quella saldatura tra scienza e realtà, tra scuola e vita, di cui ogni studente sente oggi vivo il bisogno: *non scholae, sed vitae discimus*. Ed il cinema è proprio in grado di portare questo soffio di vita nelle aule scolastiche,

spalancando nuovi orizzonti alle menti degli alunni, assetati sempre di cose belle e vere.

Il cinema, insomma, lo crediamo fermamente, è indispensabile alla scuola.

Ma è bene dir subito, a scanso di malintesi, che il suo intervento non può essere sostitutivo, ma solo integrativo della scuola; rimarrà un sussidio, desiderato e prezioso, ma sempre solo sussidio, tranne il caso possibile di scuole speciali in cui non si insegni altro che per mezzo del cinema.

La scuola vive in un suo ritmo chiuso, indistruttibile: insegnare, da parte dell'educatore; assimilare, da parte dell'educato. Ma il cinema può inserirsi in questo ritmo, renderlo piú vivo e polemico, cioè fecondo. Portando esso la voce schietta della vita, toccherà alla scuola polemizzare con il cinema, discuterne l'apporto, correggerlo ed integrarlo. Né si creda che cosí il docente trovi un avversario nel cinema; egli incontra invece un collaboratore, sincero ed utile, che renderà piú estese e profonde quelle fondamenta di cultura, che con tanta fatica e merito egli va deponendo.

Criteri da usare

Fissato cosí il principio della utilità, anzi della necessità del cinema per la scuola moderna, venendo ora ad esaminare quale sia la forma piú opportuna da dare ai film didattici, noi riteniamo che essi debbano essere tutti accompagnati dal parlato e dalla musica, né esigano commenti o integrazioni orali, non sempre facili, da parte dell'insegnante. Questi invece farà, se lo ritiene opportuno, a visione finita, quelle aggiunte e rilievi che l'occasione consiglierà, aprendo magari una libera discussione tra i discenti, o nella forma orale oppure per mezzo di questionari o referendum, che essi compileranno lí sul momento o a casa loro. Piú tardi poi l'insegnante darà il risultato statistico del referendum, che interesserà certamente tutta la classe.

E' bene che i film siano completi, cioè sonori, anche per non creare uno stridente contrasto tra la proiezione spettacolare e quella scolastica, a tutto svantaggio di quest'ultima. Tutto deve essere aggiornato, perfetto per quanto è possibile, e tecnicamente ed esteticamente, nel film scolastico, cosí da accettare con successo un confronto con le correnti produzioni delle sale pubbliche. Anzi, vorremmo di piú: che numerosi fossero i film a colori, là dove il colore ha una vera funzione didattica od estetica (per es. nei film sull'arte figurativa), e non mancassero i disegni animati per quei soggetti che in altro modo non si potessero trattare.

E' chiaro che i criteri da usare nella realizzazione di questi film dovranno variare secondo le categorie cui si rivolgono. Per le classi universitarie e liceali è opportuna un'esposizione piuttosto teorica, schematica, che vada diritta all'intelligenza, per fissare subito l'idea che si

vuol esporre; per le classi della scuola media ed elementare, invece, tale criterio sarebbe errato e importerebbe per le giovani menti fatica e noia.

Una sana psicologia di questa età, cosí immaginifica, potrebbe piuttosto suggerire un metodo di interessante, piacevole divulgazione, talora persino sostenuta da un esile filo di trama, cosí che per mezzo della fantasia lentamente e piú efficacemente si imprima l'idea nella mente del ragazzo. Questa è la « sua » via, per essa ci potremo far capire.

Sia nell'un caso che nell'altro però è indispensabile la chiarezza espositiva del parlato, il buon gusto della ripresa e della regía, la precisione narrativa del ritmo, del montaggio, l'intervento adeguato e puntuale della musica. Chi ha visto, per esempio, alcuni documentari inglesi del dopoguerra, sulla ricostruzione delle case, sui nuovi modelli aerei, ecc. si sarà accorto come la diligenza e il buon gusto sappiano impreziosire anche una fredda materia.

Quanto poi alla questione pratica circa l'Ente produttore di tali film, ci pare opportuno insistere sulla produzione « mista » dei film didattici, sia cioè da parte dello stato, che di privati, i quali fatto approvare in antecedenza un loro progetto di film, inviano poi la loro opera al centro, che lo acquisterà riservandosi di adottare eventuali emendamenti o ritocchi.

Lo Stato poi non solo eserciterebbe questo discreto controllo coordinatore, ma potrebbe anche fare da vero Ente distributore, per mezzo della cineteca centrale, regionale, o di Provveditorato. Ottima cosa poi, come l'esperienza ha dimostrato, l'idea di alcune scuole-modello, per l'uso e la realizzazione diretta di film didattici speciali.

Con tali seri provvedimenti sarebbero in tal modo spronati all'impiego del cinema alcuni insegnanti volonterosi, e soprattutto capaci, che, educati magari da corsi specializzati, estivi od annuali, fatti al centro nazionale o regionale, possono cosí avviarsi a tradurre le loro idee in film, con l'appoggio morale e finanziario dello Stato.

Aspetti particolari

L'applicazione che si può fare del cinema agli usi scolastici, nell'ambito delle varie materie, può essere molto piú vasta di quanto uno possa immaginare a prima vista.

Alcune discipline si prestano, è vero, assai bene al soccorso del cinema, come la geografia, le scienze, la tecnica in genere ecc. Ma un'intelligenza sagace, inventiva può far dire molto al cinema.

I film didattico-letterari possono far gustare, attraverso liriche evocazioni di paesaggi e luoghi abitati dai vari poeti, il significato spirituale dei loro canti; la storia può indicare costumi, cimeli, luoghi che diano come allo spettatore l'impressione di rivivere un tempo passato (e a ciò può giovare il rapido apparire di brevi didascalie, sugli sfondi

in movimento, e l'uso di brani di dignitosi film storici, non piú in circolazione).

Perfino lo studio delle lingue, attraverso brevi scene doppiate, sullo sfondo delle città o paesi stranieri; la matematica e la geometria con schizzi e grafici, realizzati con disegni animati, possono rendere piú viva e attraente la loro spesso arida materia.

Piú facile sarebbe far dire ai vari sport la loro parola, in utili lezioni filmate di educazione fisica, come già si fa per lo sci, per le scalate su roccia, ecc.

Senza qui accennare agli altri generi di film didattici, ci interessa soffermarci su due tipi particolari, il film turistico e quello religioso.

Un notevole interesse per i giovani è sempre dato dai film *turistici*, che non solo li invita a conoscere il volto della nostra terra, ma anche li educa ad ammirarla e ad amarla. L'Italia ha saputo, finora, dar prova di vero buon gusto in tale settore, non temendo spesso la concorrenza dell'estero. Ma si deve far presente la necessità, valida anche per i film didattici, di superare la vecchia concezione del documentario turistico che infilza, come in una raccolta pedantesca, paesaggi e città, in un esasperante ordine scolastico. Cosí non si fa amare la natura, perché non la si sa cogliere, viva e spontanea com'è, ma la si immobilizza in un rigido schema, che spesso la rende fredda o falsa. Lo studio di tali film dev'essere, mi pare, di cogliere la vita, i costumi, le caratteristiche piú notevoli di un dato paesaggio o luogo. Allora solo si coglie con fedeltà ciò che ci circonda, ci si avvicina con piú schietto amore all'uomo, immancabile protagonista di ogni paesaggio, ai suoi lavori, alle sue fatiche, alle sue gioie.

Perderemo forse le « inquadrature preziose », le « angolature stupefacenti », troppo care ai documentaristi « formali », ma, in compenso avremo raggiunto il cuore vivo, pulsante del nostro angolo di mondo da illustrare, cioè quell'umile e santa vita umana che è fine e meta di tutte le cose create.

Al nostro giovane spettatore non sembrerà piú allora di ripassare sullo schermo una fredda pagina di geografia, ma gli parrà di viaggiare e scoprire come da solo bellezze e cose nuove, tanto piú care, quanto piú viste con questo sguardo originale e amoroso.

Quanto infine al film *religioso*, è ormai parere di molti che esso debba avere il suo degno posto nella serie delle pellicole didattiche.

E' forse il genere piú difficile da trattare, ma è destinato a integrare e vivificare l'insegnamento religioso che il giovane riceve in classe, e perciò lo si ritiene indispensabile.

Ben distinti i documentari destinati ai piú giovani, da quelli destinati ai liceali ed universitari, tutti dovrebbero dare una visione chiara e concreta della dottrina e della vita cristiana, con una traduzione viva, esemplificata dei principi appresi nelle diverse azioni della vita.

Il passaggio cosí da pensiero a realtà sarà facilitato e sarà in tal modo possibile persuadere il giovane che i principi e le norme etiche

della sua religione sono atte davvero a far vivere una vita saggia, operosa, benefica per i suoi fratelli.

Vari aspetti, potrà assumere questo settore del film religioso: anzitutto quello piú strettamente didattico, con l'esposizione del dogma, poi quello piú lirico, meditativo (che noi chiameremmo « meditazione in film ») per educare i giovani alla riflessione spirituale sulla vasta gamma delle cose e azioni del suo giorno, viste dal punto di vista della fede religiosa, ed infine c'è posto per una rassegna di vita, che aggiorni lo spettatore sulle principali attività e conquiste della Chiesa Cattolica nel mondo, per dilatare nelle anime il regno amoroso del Suo divino Fondatore.

Quest'ultimo tipo di film, piú strettamente documentario, gioverà a infondere un vero respiro cattolico ai giovani, insegnando loro a considerarsi, in quanto sono cattolici, come cittadini del mondo, legati da saldi vincoli di fede e di carità con milioni d'altri fratelli.

Questo sommario panorama delle possibili realizzazioni, in seno al cinema scolastico già basta per farne intuire la vasta sua importanza.

La scuola d'oggi, e molto piú quella di domani, deve chiedere e attendersi molto dal cinema. Incertezze o diffidenze verso questo strumento nuovo che, dal tramonto del secolo scorso, Dio ha messo in mano agli uomini non si giustificano piú. Una sana, moderna mentalità educatrice deve aprire al piú presto le porte della scuola al cinema, con la ferma fiducia che vi entrerà per aiutare la nostra nobile fatica di istruire e di educare.

Antonio Covi S. I.
(dell'Istituto « C. Arici » di Brescia)

Un corpo al cinema per l'anima della scuola

Il problema dei rapporti possibili fra cinema e scuola, linguaggio visivo e spirito didattico, è realmente giunto a maturazione. Si può dire che anch'esso, come tanti altri, è venuto a fermentare nel momento piú opportuno e dopo che il lievito, immessovi da lunghe discussioni ma sopratutto dalla chiara visione di ciò che in tale campo accade fuori dei nostri confini, ha sospinto alla superficie le scorie, pregiudiziali e i timori e le volontà di riforma.

Tutto è ancora mescolato insieme, in una ebollizione che potrebbe essere pericolosa se già non si individuassero gli aspetti positivi e negativi di molte questioni particolari; dalle quali è oggi certo piú facile trarre un bilancio, proprio in funzione di un generale assestamento che è veramente auspicabile e sentito dal ritmo della vita contemporanea. Problema arduo, quello del cinema come mezzo di insegnamento o, se piú piace, di educazione; problema difficile, perché comporta nel suo vasto complesso una fitta quantità di relazioni psicologiche e meccaniche, spirituali e pratiche. Si tratta in sostanza di

porre ordine, una volta tanto, in un agglomerato di innumerevoli quesiti a catena che attendono la soluzione come in un gigantesco *puzzle;* dove la riuscita e il conseguente funzionamento dipendono in primo luogo dalla esatta impostazione tecnica del primo passo. Come in certi giuochi di pazienza, sbagliando la mossa iniziale si corre il rischio di compromettere tutto. E la scuola è un giuoco troppo serio, che non potrebbe davvero essere ripreso a piacimento e con libertà di tentativi.

Leggendo quanto ha scritto recentemente su queste pagine il ministro Gonella, che in tal modo si è fatto alfiere di una questione troppe volte ripresa e abbandonata, si ha la chiara impressione che tutto sia pronto, alle basi, per scatenare finalmente quella che fino a qualche anno fa avremmo chiamato « offensiva » del cinema alla scuola, e che oggi è invece divenuta « esigenza » della scuola nei confronti del cinema. Tutto ciò è segno di ottimismo, si dirà: ma fino a un certo punto, poiché occorre far presente come questa esigenza di portare alla scuola anche il contributo di un mezzo rapido e decisivo quale può essere il cinematografo sia, sí, un fenomeno di necessità ed accorgimento, ma peraltro assai più sentito e meglio valutato forse in seno a un ministero che non promosso e reclamato dagli uomini che la scuola sorreggono nelle aule del nostro paese; dove spesso, al contrario, ancora impera una mentalità restía ad accogliere a braccia aperte una novità alla quale, in parte, si ritiene sia mancato un serio collaudo.

In una parola, quanti sono in Italia i maestri e i professori già pienamente convinti che il cinema potrebbe soccorrere con validità l'attuale forma didattica, che è poi quella tradizionale, tenendo anche conto che da noi — per una specie di retaggio illustre — la tradizione ha un sapore ben diverso che in altri paesi?

Uomini e linguaggio

Trascurando la parte piú eletta della rappresentanza scolastica, si può affermare senza tema di incorrere in eresía che il maggior numero degli insegnanti italiani è stato finora molto lontano da una decisa concezione innovatrice o, semplicemente, di vasto appoggio ai metodi della consuetudine. E ciò non vuol suonare a loro offesa; tutt'altro. Si vuole semplicemente alludere al fatto che, quali rappresentanti di un'altra generazione, l'ultima forse che ha conservato lo spirito a cavallo di due secoli, essi sono in pratica i depositari di una corrente conservatrice; e che appunto per questo furono e sono tuttora in molti a non gradire interamente il linguaggio del cinema. Ecco: io penso che si tratti, allo stato attuale delle cose, di creare in primo luogo un vero e proprio avvicendamento fra questi uomini e il linguaggio del film, di portare agli ancora increduli il messaggio della fattibilità del problema dimostrandone la possibile soluzione con dati, cifre, esempi. Naturalmente, questo primo processo di osmosi costituisce un

banco d'assaggio psicologico eccellente, che può servire ad illuminare e a confortare le menti di tutti coloro che forse temono nell'avvicinamento del cinema alla scuola una invadenza puramente tecnica e meccanica a tutto svantaggio o a completa diminuzione della figura dell'uomo, del *maestro*. Errore che va rimosso e che deve darsi per infondato, poiché l'apporto del cinema all'insegnamento non potrà scalfire l'opera individuale ma anzi — se ben condotto e misurato — la aiuterà negli aspetti piú angolosi e meccanici. Il cinema non può e non deve divenire una macchina in sostituzione di un'anima; il suo linguaggio avrà il precipuo compito di alleggerire i lati pesanti, e diciamo pure noiosi, di quelle materie d'insegnamento che, di per se stesse, non si avvalgono quasi mai della illustrazione d'un insegnante geniale. Non perché manchino uomini dal metodo chiaro e preciso, ma perché a quelle stesse materie nessun insegnante potrà dare uno stile particolare cosí come lo potrebbe concedere alla filosofia, alla letteratura, alla storia.

Esamineremo in seguito l'opportunità di una indicazione a priori e la coerenza di certe indispensabili suddivisioni. Stando a passate esperienze, dobbiamo dunque riconoscere che la scuola italiana (a differenza, per esempio, di quella americana che ha subito assorbito metodi e forme educative di giovane formazione, con un progresso stranamente simile a quello del cinema) porta sulle spalle un tale peso di tradizione, che molti dei suoi esponenti ancora stentano a vedere nel cinema qualcosa di piú di un semplice spettacolo. Ricordo in proposito che, durante gli studi liceali, volli chiedere un giorno ad un professore d'italiano — oggi noto critico ed anche poeta — l'opinione su di un film di grande successo artistico visionato in quell'epoca; la richiesta cadde come un colpo di fulmine e quel professore si schermí, evitò qualsiasi risposta adducendo di non essere in grado di dare un giudizio su un'opera cinematografica, forse intendendo questo come una specie di diminuzione alla veste mentale che egli rappresentava fra le pareti dell'edificio scolastico. Fu una momentanea ma profonda delusione, che per un attimo doveva far dubitare della possibilità di credere al cinema come linguaggio serio e meritevole di attenzione. Una vera e propria barriera, si può dire, si è sempre alzata fra gli uomini della scuola e il cinema: e l'aula delle lezioni è stata, e ancora lo è in molti casi, l'arena dove il cinema sostiene la parte ingrata del toro addomesticato in balía degli scherni. Nella scuola il film è entrato finora come *ricreazione*, quasi mai come *educazione*. I rari spettacoli cinematografici che si danno nei ginnasi e nei licei, perfino quelli delle università, sono in funzione di svago e di divertimento; il che ha contribuito a staccare il cinema, nel concetto che se ne fanno insegnanti ed allievi, verso orizzonti estranei a un rapporto piú sostanziale. E' questa comunione di interessi che oggi bisogna affrontare, è questa frattura profonda che si deve sanare fino al punto di conciliare le menti sulla necessità didattica del cinema. Oggi, in virtú del cinema

specialmente, i ragazzi ostentano una precocità di osservazione e di intuizione non comune ad altre generazioni; e maggiormente il ragazzo del nostro secolo avverte in aula quel che di stantío, di pesante, di noioso, che talvolta deriva proprio da una mancanza di metodo aggiornato in certe materie. E' nell'aria, per il giovane del nostro tempo, l'esigenza di un *quid* che gli renda la scuola piú gradita, piú rapida: egli non comprende, ma comunque *sa* e *intuisce* che la vita contemporanea con i suoi molteplici aspetti gli può insegnare forse assai di piú che un'ora di forzata tensione didattica. E certo inconsciamente valuta, quando i genitori lo conducono al cinematografo, che certi film lo avvincono non tanto per una intrinseca ragione spettacolare quanto per un allargamento dei propri confini di conoscenza. Allora il ragazzo sente di vivere piú intensamente, la sua immaginazione restando pregna di visioni che dureranno a lungo nella memoria, assai piú a lungo forse che le parole del suo abile maestro.

Pur senza fraintendere ed esagerare, bisogna tener conto di questi lati psicologici; che dimostrano quanto sia ormai sentita nell'animo infantile e in quello piú sviluppato degli adolescenti la necessità di seminare con moto accelerato su un terreno che non vuole trovarsi, un giorno, ad essere in ritardo di fruttificazione. Ma come si arriverà a rendere fertile questo terreno cosí disposto, senza la totale partecipazione degli uomini preposti all'insegnamento? E come potranno adeguatamente inserire il cinema nella scuola, molti di questi uomini che un innato scetticismo verso il cinema e la sua mal compresa tecnica hanno condotto a restare impavidi sulle proprie posizioni?

Ed eccoci al punto cruciale dalla premessa: ammettendo infatti che taluni insegnanti siano, in certo senso, irrimediabilmente perduti di fronte alla innovazione, e ammettendo per legge di compensazione che un'altra e notevole parte di essi si renda definitivamente conto di questa esigenza, come concilieranno questi ultimi, sul terreno pratico, il linguaggio didattico e la tecnica cinematografica? Perché qui, bisogna riconoscerlo, i professori segnano un buon punto a loro favore, e si entra in merito a considerazioni di una certa gravità che forse sono sfuggite agli stessi entusiasti propugnatori (come del resto siamo anche noi) della indispensabile immissione del film nelle aule. Il punto grave è questo: da una parte abbiamo il mondo e l'ambiente severo della scuola, dall'altra il clima e il sistema poco austero del cinema — e non si tratta di definizioni esteriori —, da una parte la tendenza razionale allo studio e dall'altra l'impulso irrazionale della fantasia; è veramente in grado, si chiedono i professori, l'attuale sistema produttivo del cinema (ossia i suoi *uomini*, in prima istanza) di affiancarsi alla scuola con sicurezza, coscienza, garanzia di validità? I professori delle università, gli insegnanti delle medie, i maestri delle elementari, saranno i primi a dichiarare la loro incapacità di piegare la tecnica narrativa del cinema nella traduzione dei metodi e degli argomenti che sono propri della scuola: ma saranno anche i primi

a diffidare, e questo è giusto, di un ambiente che, preso in blocco, rivela inverosimili carie culturali e spesso anzi ostenta l'ignoranza e la improvvisazione nel nome di una falsa libertà artistica. Poniamoci una domanda: quanti sono in Italia i registi, gli sceneggiatori e i produttori in possesso di una buona, almeno media cultura? quanti sono coloro che provengono dagli studi classici o scientifici o comunque da una autoeducazione seriamente attuata? Perché è evidente che non può, il mestiere, quello imparaticcio e forse anche quello coltivato a lungo dietro la macchina da presa, sopperire a certi contatti con gli uomini della scuola. Non sarà materialmente possibile dunque né affidare il linguaggio del cinema all'uomo della scuola che lo ignora né affidare al regista mestierante (o anche geniale artisticamente, ma privo di cultura: condizione che può coesistere) la realizzazione di film che devono essere nello stesso tempo tecnicamente chiari e spiritualmente o scientificamente efficaci: e neppur potrà sortire per magía un buon lavoro dall'incontro di persone siffatte. Se pensiamo a quel minimo di umana presunzione che alberga in ciascuno di noi quando ci si sente padroni del proprio linguaggio, si avvertirà subito come un contratto del genere possa essere ancor piú stridente e pericoloso fra due rappresentanti di ambienti cosí diversi e lontani.

Il primo pericolo da evitare, dunque, sarà quello di permettere che si accostino ai problemi della scuola uomini di cinema tecnicamente buoni ma culturalmente impreparati. Non si tratta, infatti, di mettere soltanto in pratica (film) i suggerimenti o i metodi di un esperto in una determinata materia, ma di *raccogliere il metodo didattico nella sua integrità trasferendolo sul piano esplicativo con un diverso linguaggio, il cinema*. Ed è poi naturale che la efficacia di questo procedimento si traduce, in caso di riuscita, in quella immediatezza e palpabilità che è appunto auspicata quale effetto concreto della innovazione di cui parliamo. Non una, ma cento volte potrà colpire, questo sistema, la mente e la memoria dello scolaro; non cento, ma mille volte potrà essere affidato il messaggio educativo dell'immagine e del commento, e allora il buon testo d'una lezione non sarà piú il caso fortuito di un'aula che ha il privilegio di un professore piú abile ma, impresso sulla pellicola, sarà estensibile ovunque.

Con ciò non si vuole affermare, è bene ripeterlo ancora, che la figura dell'insegnante sia destinata a passare in seconda linea, almeno in certe materie; cosí come si può asserire che nella compilazione di testi cinematografici può anche essere sufficiente una semplice indicazione all'uomo di cinema dotato di ottima cultura perché lo stesso regista ed ordinatore della materia trovi, da solo, la capacità di condurre a termine un film didatticamente perfetto. Raramente, anzi mai, l'uomo della scuola potrà compilare da solo questo tipo di film.

Concludendo, dobbiamo guardare con occhio vigile e selezionatore la confluenza dei rappresentanti della scuola e del cinema destinati alle future compilazioni di programmi e di testi; perché solo attra-

verso un contatto provocato mediante selezione e avvicinamento di temperamenti si potranno avere risultati buoni. E se è vero che l'ambiente cinematografico, preso in blocco, può offrire scarsi motivi di garanzia alla scuola, è anche vero che — sopratutto in questi ultimi anni — si è andata formando in Italia una generazione di registi provenienti appunto da quella scuola e da quella cultura che con lo stesso mezzo del cinema, da essa perseguito come attività costante, si intende oggi vivificare.

Nessun dubbio dunque che, in siffatto clima, si trovino gli elementi indispensabili per un affiancamento decisivo in una riforma di tale importanza. E piena fiducia in coloro che, avendo fatto della scuola una missione piú che una professione, meglio di altri comprenderanno la necessità di questo avvicinamento. Cinema e scuola possono veramente unirsi per un compito sociale di grande portata: tutto dipende da come verrà provocata la prima benefica scintilla, ossia dal sistema che verrà attuato per selezionare ed avviare le forze. In fondo, è un problema di burocrazia psicologicamente applicato.

Fino a che punto?

Fino a che punto il cinema entrerà nella scuola? o meglio, fino a che limite è previsto che debba entrarvi? Il ministro Gonella ha parlato di « sussidio educativo e didattico »; e giustamente, data la attuale situazione e con le fondamenta agli inizi, egli non poteva dire di piú. Non ha voluto, forse, aggiungere altro anche perché la parola *sussidio* indica, se bene intesa, una mole già abbastanza imponente di volontà e di problemi. Ma in verità si potrebbe andare oltre, e auspicare che il cinema sia in grado un giorno di fornire motivi di ben altra solidità, ossia trasformare (per non dir soppiantare) in maniera adeguata certe materie e metodi; diventare insomma qualcosa di piú e di meglio definitivo che un sussidio, agganciarsi concretamente all'insegnamento e costituirne (parliamo sempre di *alcuni* aspetti) l'ossatura. E ci sembra il caso di parlarne ora, dal momento che s'è aperto un dibattito, poiché non è mai tardi per applicare certe idee ma può essere troppo tardi, in seguito, per enunciarle.

Ognuno di noi, alla fine della educazione scolastica, intendendosi escluso il periodo universitario — che già si avvale di una ben differente mentalità negli allievi — fa, per cosí dire, un bilancio di ciò che, in tanti anni, ha ricevuto dalla scuola. E, per quanto si tratti di un bilancio istintivo piú che ragionato, il giorno in cui lasciamo la scuola vengono alla mente molteplici ricordi, i quali sono ancora confusi e impregnati delle maggiori o minori simpatie che alcuni aspetti della educazione possono aver suscitato in noi certe materie e, si badi, certe *forme* di insegnamento delle materie; questi ricordi insomma ci avvertono istintivamente che abbiamo ritenuto nell'animo e nella cultura certe questioni ed altre ne abbiamo respinte; al di fuori delle personali

simpatie, quindi, esiste in rapporto alla quantità dello scibile messo progressivamente a disposizione degli studenti un bagaglio non indifferente di posizioni mal comprese perché mal spiegate, male assimilate perché non si sono verificate quelle ideali condizioni procedurali per cui una materia esige, di per se stessa, d'essere insegnata e fatta assimilare attraverso un metodo differente da quello tradizionale. Per giudicare appieno l'importanza di questa conclusione cui inevitabilmente perviene il giovane che ha appena terminato gli studi, occorre guardare in faccia, con altra espressione, la realtà della vita contemporanea e delle sue esigenze; occorre esaminare fino a che punto questa educazione scolastica sia entrata a fecondare il cervello degli allievi, in stretta armonia con il futuro sviluppo delle loro personalità. Ci spiegheremo allora perché così spesso, troppo spesso, chi lascia la scuola abbia la netta sensazione di uscire da una atmosfera irreale, da da un cerchio pesante di nozioni che sembrano destinate a cadere nel dimenticatoio della vita, per la quale, ahimè, ben altro indirizzo si dovrà seguire onde sentirsi immessi come individui coscienti e come entità personali in armonia con le attività pratiche, sociali. E, mentre ci è gradito ricordare, della scuola, i momenti felici di un attento connubio fra la nostra volontà di imparare e la perfetta corresponsione dell'abile professore che riesce ad interessare la mente dello scolaro più disattento, troppe volte siamo costretti a riconoscere che non è reciprocamente esistita volontà o corresponsione. Perché? Ci sembra semplice, a distanza: la ragione di certe insufficienze è stata ed è nel metodo, oltre che nell'uomo preposto a questi compiti: ma, mentre l'uomo può costituire, nell'insegnamento, esempio di valutazione personale e di caso (un buon professore, un professore poco cosciente della sua missione, un professore comunicativo oppure no) il metodo può essere corretto o rivalutato o rivoluzionato. Qui è il problema che il cinema potrà in gran parte risolvere; sopratutto nelle materie che la parola dell'uomo non può rendere sublimi, come la *geografia,* la quale per la sua stessa natura non si presta ad esemplificazioni verbali ma abbisogna di appoggi descrittivi e dunque « visivi »; superfici, usi, costumi, fenomeni di flora e di fauna, forme di vita e di lavoro d'ogni terra; quale libro di testo o parola di insegnante potranno renderle nel loro aspetto concreto e pratico? Gli scolari del nostro tempo, è provato, si rifugiano spesso nella lettura di quelle appendici ai libri di testo geografici (aridi libri con vecchie e polverose fotografie), appendici che raccolgono divagazioni narrative e descrittive di famosi scrittori o di brillanti cronisti. E qui si rifugiano perché è il solo motivo ad essi offerto di vera e immediata osmosi con la materia, colmando i vuoti inevitabili dei testi con la lettura di altri volumi, di album fotografici, di film documentari; fuori della scuola, quindi, e comunque sempre che siano scolari di volontà, perché diversamente, come accade alla moltitudine, ci si accontenta di accogliere mnemonicamente quanto è stato stampato sui libri e commentato in aula dal professore.

E le materie scientifiche in senso piú stretto, come la *chimica* e la *fisica,* e tutto quel vasto complesso che va sotto il nome di *scienze naturali,* credete forse che si stampino meno chiare nella memoria degli allievi il giorno in cui si avvalgano del grande apporto del cinema o che maggiormente si siano impresse con le fredde esemplificazioni della cartapesta colorata o degli animali imbalsamati? Ricordiamo bene l'*ora di scienze* al liceo, quando a mezza lezione e allo scadere del mezzogiorno si impadroniva di noi un senso di nausea e di fastidio, quel tipico desiderio dello scolaro di « fare in fretta », desiderio che non era motivato soltanto dalla volubile natura dell'adolescente imprigionato ai banchi ma proveniva da una reale insoddisfazione nei confronti di problemi interessanti, che si sarebbero voluti piú a portata di mano, piú tangibili, in una parola piú chiari. Perché nessuna chiarezza espositiva verbale può competere con la immagine e il dinamismo narrativo del film. E non diciamo che il film debba andar per conto suo, estraneo a quei principi di impostazione della materia e al loro necessario svolgimento che prepara il terreno alle seguenti lezioni, come è d'uso, ma sosteniamo appunto la necessaria organicità della materia attraverso il *corso visivo* che dovrebbe essere la base per ogni altro commento.

Avevamo, in Italia, una grande figura capace di formare una seria base didattica nel campo scientifico: Roberto Omegna, il quale è morto dopo aver fatto egregie cose ma senza che, purtroppo, nessuno lo abbia piú a fondo sfruttato per un interesse vasto e scolasticamente efficace. I suoi cortimetraggi sono ben collocati, ci pare, in quella *Cineteca Scolastica,* che esiste di nome piú che di fatto, e che comunque non ha mai potuto fornire elementi concreti di sviluppo didattico come era, credo, nei voti e nelle previsioni. Confrontando il suo lavoro con quello eseguito all'estero, dove si pubblicano cataloghi di film educativi con decine di migliaia di titoli, dove il problema è stato grandiosamente risolto, potremmo tranquillamente vergognarci del cammino non perseguito. Ma è inutile piangere sul non fatto; cerchiamo di rompere l'anello di fuoco che minaccia di cristallizzare la nostra scuola nei confini di una mentalità sorpassata; e procuriamo, sopratutto, di non giustificarci con la affermazione che all'estero i mezzi sono di ben altra proporzione per risolvere i problemi scolastici. Non tanto di grandiosità di mezzi si tratta quanto di acume organizzativo; l'importante è stabilire attraverso quali vie e con quali uomini del cinema e della scuola si possa addivenire a una unione feconda, che non sia il solito compromesso di prova, buono soltanto a disperdere denaro, tempo ed energie.

Se veramente si è intenzionati a gettare le fondamenta di una introduzione del film nella scuola, bisogna ricorrere ai mezzi efficaci in un limite di tempo che non comprometta i risultati. La fusione fra cinema e scuola deve essere tale da poter un giorno far dimenticare agli uomini quel paradossale eppure veridico detto che suona press'a

poco cosí: nulla ci ha insegnato la scuola, la vita è un'altra cosa. Sono stati anni sprecati, arriva perfino a dire qualcuno, e non è certo consolante sentire oggi dei padri quasi incitare i figli a non proseguire negli studi, studi che dovrebbero essere formativi del carattere e della cultura del giovane e che spesso si trasformano in una paurosa anemia. Ora, non si deve sostenere che ciò dipende soltanto dal fatto che i tempi sono duri (affermazione gratuita) e che una laurea o una licenza liceale sono inversamente proporzionali alle esigenze della società contemporanea; che è meglio svolgere attività pratiche già nel periodo che si dovrebbe dedicare alla scuola, e via dicendo. Questo è un grosso errore cui però la stessa scuola ha dato validità con i suoi attuali sistemi, che possono essere giudicati buoni per i pochi già istintivamente indirizzati all'amore dello studio ma che non si rivelano efficaci per la massa abulica o media degli studenti, ai quali non potete dire piú, ormai, che loro è la colpa se non prestano attenzione all'insegnamento di certe materie; perché appunto con una evoluzione dei metodi d'insegnamento si dovrà e si potrà avvicinare questa massa alla scuola, senza farle pesare il banco, l'aula, l'ora di lezione. In molti casi, il ragazzo che marina la scuola è fino ad un certo punto responsabile; e se è vero che la insofferenza di qualcuno si traduce solo in pigrizia o è la diretta conseguenza di un temperamento, è pur constatato che il ragazzo si sente attratto da elementi ben precisi della vita attuale, e che una volta non esistevano, come il cinematografo; vi sentireste di rimproverare apertamente l'allievo che bigia la lezione di geografia per rifugiarsi nella proiezione d'un film di grande interesse documentario, o quello che evade dalla lezione di scienze per andarsi a godere il sole vicino alle gabbie dello zoo in un giardino pubblico?

Tutto, si può dire, parla oggi agli uomini della scuola in favore degli educandi: perché con il suo continuo lievito e con la estensione sempre crescente dell'interesse visivo, descrittivo, tangibile, il problema di avvicinamento e di educazione fra individuo e ambiente, mente e realtà, si è distaccato da molti schemi tradizionali e reclama a gran voce altre soluzioni. La scuola americana e quella inglese, che si avvalgono del grande contributo del film, non stanno forse a dimostrare la nuova potenza di amalgama fra maestri ed allievi, in funzione di una maggiore comprensione di tutto ciò che ci circonda? Altrove lo scolaro rifugge — e non si può dargli torto — e si fa estraneo allo spirito didattico perché la misura con cui questo gli viene somministrato lo rende stanco e lo esaspera con l'ammonimento di un *dovere* al quale egli stesso, e per primo, non crede.

In fondo, il problema è in gran parte di natura psicologica; e la psicologia dei giovani d'oggi va meditata, studiata, ricalcata continuamente se si vuole evitare che lo scolaro consideri lo studio come una specie di lavoro forzato, di obbligatorietà. La scuola non deve piú essere considerata alla stregua delle forche Caudine (perché cosí se la immagina il ragazzo, e tale la considera divenuto adulto) o come un

muro che bisogna scavalcare per godere la vista di quanto vi è nascosto dietro. Ci stiamo accorgendo che, saltato quel muro, ossia quell'ostacolo, la visione del mondo si offre ben diversa ai nostri occhi e allora ci domandiamo se valeva la pena di faticare per vincere quell'ostacolo. Solo il cinema, opportunamente immesso, dosato, può vincere molte riluttanze e dare alla scuola un altro significato. Nessuna paura di innovazione dovrebbe essere tanto forte quanto quella di vedere la scuola andare alla deriva nella sua originaria concezione: preparare l'adulto nell'adolescente, informare la conoscenza, educare al momento esatto.

Ritornando all'esame particolare delle materie che riteniamo debbano necessariamente valersi del cinema, sosterremo ancora la necessità di questo intervento nel campo della *storia dell'arte,* dove, sia pure in diversa misura quando l'insegnante abbia una decisa personalità di gusto e di comunicativa didattica, l'immagine può portare a contatti infiniti. Una maggiore perfezione del colore riuscirà a supplire alle visite dei musei nel primo periodo di studio; ma anche col bianco e nero, che è d'altronde l'unità di misura delle opere d'arte sui libri di testo e nelle lastre delle lanterne tuttora in uso presso le scuole, è sempre possibile educare in forma centuplicata; l'orizzonte è vasto, e anche da un punto di vista pratico non crediamo affatto che i film di storia dell'arte (tenendo conto della immensa possibilità concentrativa del cinema) sarebbero in definitiva piú costosi di migliaia e migliaia di lastre fotografiche; già, perché se si volesse continuare a seguire il vecchio criterio didattico adeguandosi ai tempi, appunto migliaia di lastre dovrebbero essere in dotazione delle scuole.

E non va dimenticato che soltanto all'occhio della macchina da presa è data la facoltà di insistere su quegli elementi specifici dello stile, in pittura, scultura, architettura, che diversamente non potreste afferrare intorno ad una fotografia stampata, e che attualmente viene lasciata alla capacità e allo sforzo didattico del professore; il quale, dovendo anch'egli ricorrere alle perifrasi verbali per dare alla memoria la piú efficace descrizione, si trova anche in questo battuto dalla essenzialità del linguaggio cinematografico che penetra ovunque e ovunque è in grado di rivelarvi il mistero dell'arte.

Si varrà del cinema la *matematica,* in quanto al cinema è dato il potere di risolvere con schematici diagrammi tutte quelle figurazioni numeriche che, specie all'inizio di questo studio, esigono grande attenzione visiva. La *fisica* potrà rivelare attraverso il cinema, e attraverso di esso soltanto, aspetti ed esperimenti che nessun laboratorio sarà in grado di esporre e dimostrare. La stessa *storia* dell'uomo e delle nazioni ricorrerà al cinema quando vorrà ricostruire in grafico lo schema difficile, e mai compreso, di alcune importanti battaglie. I fenomeni di sviluppo meccanico e scientifico, i documenti piú significativi della storia mondiale, gli episodi di questo mezzo secolo, che cosa non può rivelare il cinema ad una scuola che se ne sappia servire?

Rimarranno estranee all'influenza del cinema soltanto quelle materie che al linguaggio cinematografico nulla possono concedere perché frutto di fantasia, di pensiero puro, come la *letteratura* e la *filosofia*; ma non è detto che, almeno per la prima, il cinema non possa rappresentare un margine di ausilio; margine che non sarà piú didattico in senso stretto ma che potrebbe essere un complemento ambientale, illustrativo sui luoghi delle ideali vicende e della vita dei poeti. Saranno in tale modo messi a disposizione della scuola quei documentari d'arte o evocativi di particolari ambienti cui l'argomento è collegato. Saranno presentati come ricreazione non rigorosa, ma comunque si dimostreranno efficaci a colmare piccoli vuoti e a stimolare curiosità e studio.

Nulla meglio del cinema potrà dare agli studenti una precisa dimostrazione del funzionamento delle grandi industrie, in riferimento all'economia, ai procedimenti tipici, che fanno sempre parte delle cognizioni scolastiche nei vari rami ma che fino ad oggi si sono appresi e dimenticati in estenuanti, freddi racconti.

Infine, come già avviene per la chirurgia, il cinema penetrerà necessariamente lo spazio dell'insegnamento universitario, che per essere dedicato a menti piú mature potrà richiedere al film una maggiore libertà esplicativa; lungo e inutile sarebbe qui enumerare le ragioni e le possibilità, enormi, di tale contatto. Nelle Facoltà di *medicina* e di *ingegneria,* in particolare, è facile comprendere quale mole di lavoro potrebbe essere svolta con estrema influenza sui risultati di studio. Ciò rientra, sostanzialmente, in quel problema generale di avvicinamento fra cinema e università — di cui abbiamo piú volte discusso — che dovrebbe assolutamente comprendere per ogni sede una cattedra di cinematografia nei suoi basilari aspetti di storia e di estetica, mentre finora non pochi contrasti si sono avuti al riguardo e si contano sulla punta delle dita d'una sola mano gli esempi di dissertazioni di laurea sull'argomento; dissertazioni, intendo, che abbiano dimostrato in una pur minima percentuale di professori un interesse elevato dei problemi del cinema, escludendone quindi una volta tanto il puro aspetto spettacolare. E mi sia lecito rammentare qui come, proprio alla Università di Milano, dove a suffragio di una tesi mi permisi di portare quale documento d'arte cinematografica *La passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer, lunga fu la discussione preliminare di estetica generale sul cinema poiché ancora non ci si era resi conto che il film è *testo* e non *spettacolo*. E, oserei dire, la medesima differenza dovrebbe intercorrere nel prossimo futuro tra il film didattico e il professore; perché, mentre quest'ultimo, sia pure nella genialità della sua lezione, si affida alla parola in un continuo svolgimento di idee (e mai gli sarà dato di poter ripetere, con esattezza, la medesima lezione) il film diviene forma immutabile, dunque « testo ». Quando andiamo ad ascoltare la parola di un celebre professore, accade un poco come a teatro: siamo preparati a sentire l'attore, il quale può essere in buona o in cattiva giornata,

ci può dare tutto o poco, male o bene, a seconda del suo stato di grazia; ma quando questo brano di lezione sarà stato fissato sulla celluloide e tradotto in termini visivi, non perderemo piú nulla; e ci resterà intatto il valore dei concetti e delle esemplificazioni.

L'insegnante non scomparirà dalla scena della scuola, come ingenuamente potrebbe pensare qualcuno di fronte alla auspicata immissione del cinema, ma ne sarà — al fianco di provati elementi del cinema, e del suo aspetto migliore — ancora una volta l'anima e la molla per un meccanismo nuovo. E' una collaborazione faticosa, non nascondiamocelo: ma si è detto all'inizio che i suoi effetti saranno naturale conseguenza del discernimento iniziale e che solo a condizione di una decisa severità programmatica verranno raggiunti i primi, importanti scopi. Avviata questa collaborazione, varati i limiti che saranno di competenza del programma, si potrà dunque passare all'esame della tecnica di cui potrebbe valersi sul piano pratico questa collaborazione di mezzi. Tenteremo dunque, nel prossimo capitolo, di mettere a fuoco le possibilità esecutive, in quale metro possano venir stimolate e fatte vivere perché vadano a segno senza dispersioni.

Guido Guerrasio

Note

Dall'uomo all'attore, dall'attore all'uomo

Molti fatti e molte intenzioni si chiarirebbero forse in modo definitivo se si passasse finalmente a distinguere lo spettacolo dalle altre arti, e se quindi vi si applicassero criteri di ordine pratico e di ordine teorico, che fossero esclusivamente suoi, e tenessero conto soltanto della sua morfologia, senza confonderla o annullarla negli schemi che fin qui si sono adottati.

Piú si procede in avanti con l'esperienza — e per l'esperienza dello spettacolo la forma cinematografica è stata oggi decisiva, come in futuro potrà esserlo quella della televisione — piú si è portati a considerare lo spettacolo una manifestazione che non può accomunarsi né a quelle artistiche, né a quelle scientifiche, ma che per i suoi caratteri precipui, vive al margine di entrambi, nell'ambito di quei fatti sociali, storici e di costume, che pur essendo prodotti dall'uomo, possono poi divenire oggetto di considerazioni scientifiche o di rievocazioni artistiche, ma fanno parte di un'attività e di un bisogno quotidiano di un nostro volontario o meno modo di vivere.

Lo spettacolo, per quanto possa prendere l'avvio da una concezione letteraria — il dramma, la sceneggiatura — e dare ampio materiale a deduzioni scientifiche, in realtà vive in base a una necessità interiore dell'uomo, tende alla soddisfazione di un suo desiderio, per un'etica nell'atto della recitazione, attraverso il rapporto tra attore e spettatore. Si tratta di un impulso fisiologico, e basta conoscere la storia dello spettacolo dai suoi primordi o la realtà dello spettacolo di oggi, per identificarlo senza sforzo tra quei fenomeni preparatori all'atto sessuale che sono cosí facilmente riscontrabili nel mondo vegetale o animale (dai petali dei fiori alle piume dei volatili: l'esibizione precede la fecondazione). E non stupisca che ciò avvenga in riunioni collettive: la suggestione si fa ancora maggiore, come possono dimostrare in forma patente le feste e i riti dei popoli primitivi. Infine, come non negare che lo spettacolo può gradatamente condurre a meditazioni che si rivelano decisive per lo svolgersi e per l'azione dell'esistenza? Lo spettacolo può esporre una realtà, e può anche, nei suoi ultimi termini, intervenire a determinarne il corso. Il peccato originale fu appunto quello che condusse a gustare i frutti dell'albero della conoscenza: nasce fra due esseri che si rivelano, anche attraverso lo schermo o la ribalta.

Lo spettacolo quindi ha un ruolo preparatorio, profetico. Come, un reagente che libera e pone in luce quanto sembrava sopito. E' un segno di riconoscimento, lo stimolo all'attrazione. Nel cinema e nelle forme teatrali — che sono molte e vanno dal circo, alla danza, alla prosa, al melodramma, al varietà — suscitatrice di questo processo è la recitazione, la capacità dell'interprete di situarsi con i suoi accenti nella situazione storica dello spettatore. Interprete è tanto il regista quanto l'attore, ma in modo sempre più penetrante, quando le due figure s'identificano o tendano a farlo: Shakespeare, come Molière, come Chaplin. Quasi sempre si presenta, cioè s'interpreta, ciò che è già materia diffusa anche sotto forma di spettacolo: le cronache per Shakespeare, gli scenari della Commedia dell'Arte per Molière, le prime comiche della Mutual e di Mack Sennett per Chaplin. Per raccogliere i movimenti dell'animo popolare, per polarizzarne i sentimenti.

La critica cinematografica finora, per reazione ai gusti del pubblico e alle mire industriali, tende a identificare la storia dello spettacolo cinematografico con quella della regía cinematografica. Si può concedere senz'altro che il regista sia fatto preminente (ma non è autore se non ottiene la collaborazione effettiva di tutti gli altri elementi). Ma non si deve obbedire ai precedenti degli altri generi di critica, ed in particolare di quella teatrale che con ostinatezza si è limitata sostanzialmente fino ad ora, nei suoi studi e nelle sue storie, al dramma scritto anziché agli interpreti che sono il solo fatto naturale e convincente dello spettacolo teatrale.

Non si può ridurre lo spettacolo ad uno solo dei suoi fattori: anche se uno solo è il processo che li muove e li fonde, quello della recitazione. Il regista cinematografico interpreta e modifica la realtà, recitando, cioè sdoppiandosi, oggettivandosi, come nel " doppio " degli antichi popoli. Inquadratura, materiale plastico, montaggio, sono sue " intonazioni ". Ma gli altri fattori debbono vivere alla pari: p. es. l'attore cinematografico, non si limita soltanto, a volte, a farsi portavoce della sensibilità e dell'immaginazione del regista (come tipicamente nei film di De Sica). Può portare in sé anche l'animo dello spettacolo, e con ciò parlare direttamente al pubblico, comunicargli emozioni che sono soltanto sue. Si può affermare di più: l'effetto spettacolare è profondamente connesso all'espressione dell'interprete e alla sua natura, alla sua vita. Lo spettatore ricerca direttamente sullo schermo l'altro, *l'essere umano. Vuole ascoltare una confidenza che s'illude sia solo per lui. Lo spettacolo unisce l'uomo all'uomo, fa sorgere un senso di partecipazione: ci si comprende. All'esistenza è affidato il resto. I grandi miti cinematografici — la donna fatale, l'eroe tragi-comico, il combattente (anche nelle bande di gangster), il* viveur *— incarnati dai nomi che tutti conosciamo sono in realtà i suoi effettivi contenuti, la ragione della sua esistenza. I film che non fanno pernio su questi moventi e su quello che hanno di presa profonda nel pubblico, suscitano l'ammirazione e l'affetto di particolari minoranze, probabilmente hanno su di*

loro una forte influenza, suscitano impulsi attivi e attraverso di essi si divulgano nella normale produzione, ma restano evidentemente al margine del fatto cinematografico, non fanno fruttare le sue specifiche qualità, che sono appunto di prendere alle radici il subconscio collettivo e scuoterlo, liberarlo dalle sue inibizioni (difficilmente dal suo istinto di rapina). Su questo genere di film si soffermano particolarmente le storie del cinema. Ma per lo spettacolo entrare nella storia, vuol dire venir seppellito. Il suo fascino dura una stagione: per quella stagione può essere sconvolgente, sia con il triste sorriso di Greta Garbo, sia con le gambe affusolate di Marlene Dietrich, e il seno di Jane Russel, la virilità sicura e tagliente di Humphrey Bogart, l'eleganza e lo stile di Leslie Howard, la violenta corposità di Emil Jannings, l'amara forza di Jean Gabin, e via via con esempi che si possono moltiplicare e si ripeteranno all'infinito. Di questa materia sono fatti il mondo e l'uomo. Né vale fare arbitrariamente cernite di valori. Il successo è la legge dello spettacolo: e al piú si può avvertire che spesso i successi piú lenti sono poi i piú duraturi, si prolungano nel tempo e negli animi. Relativamente.

Il film perciò si presta, quando è scaduto il suo interesse spettacolare, e cioè pochi anni dopo la sua lavorazione, sopratutto a studi di sociologia e di psicologia sperimentale, per quello che producono i suoi eroi, senza volerlo, nell'animo di milioni e milioni di spettatori. Non è confortante che anche qui non si possa fare a meno degli eroi, che già abbastanza funestano i fatti storici, sia pure in funzione di interessi e di strutture. Non è confortante che allo spettatore normale, come al cittadino, spesso si offrano di questi surrogati alle sue aspirazioni. Si corre il rischio di vedergli esaurire le sue risorse nella sala buia o nelle piazze, dinanzi a chi agisce per suo conto. Di una ripetuta masturbazione mentale e sentimentale. Del resto, ogni nuovo passo, invenzione o rivoluzione, offre rischi che sono tanto piú gravi quanto maggiore è il passo. Si lotta per sfuggire a questo destino. Sarebbe interessante stabilire in quali casi il film abbia offerto armi a questa vicenda: fare il passo e poi difenderlo dalle successive contraffazioni, anche quando sembra perduto. Intanto, rivolgendosi al suo passato anche recente, esso si presta ad analisi scientifiche, utili in quanto scientifiche, e in cui ha figura preminente il ruolo di convinzione e di eccitamento dell'attore, di un corpo e delle virtualità di cui si fa vita. Alle vicissitudini del pensiero si applica oggi il teatro, attraverso i suoi autori e i suoi attori, cercando l'emozione nel dibattito, restando naturalmente nei limiti di un'elaborazione interiore. Ma soltanto al film e ai suoi interpreti è concesso di scuotere i popoli, come il vento fa sul mare, e di raggiungere un religioso senso dell'essere (lo si può immaginare nei grandi templi atzechi ripercorsi dalla " camera " di Eisenstein). L'uomo che diviene attore per raggiungere l'altro *uomo, perché quest'*altro *lo raggiunga e si raggiunga, porge dallo schermo una realtà in cui prende fuoco continuamente e soltanto il desiderio nel suo esaudirsi Tra-*

sfigura quanto attraversa con i suoi palpiti, penetra là dove a chiunque è proibito intervenire, dove i nostri segreti sono inviolabili persino a noi stessi, oltre le frontiere riconoscibili. Si offre senza mai supporlo a un sacrificio totemico. Tutto questo è circondato da rituali fragorosi e ridicoli, deturpato appena sia possibile, reso degenere: è troppo naturale che segua il suo corso, per poi riscattarsi a nuove occasioni. Quando Chaplin sfugge — e lo ha potuto fare di sovente, sia all'inizio che al termine della sua opera, nel "Pellegrino" come in "Monsieur Verdoux", — alla sorte comune dell'attore, che vede come le rivoluzioni, il suo contenuto e il suo trasporto, perdersi in una avvilente giustificazione di debolezze e di violenze che dovrà poi combattere (per questo si fa Verdoux), allora acquista forse, quel potere di generazione e di slancio etico che potrebbe essere proprio del recitare, e conseguentemente viene trasmesso agli infiniti spettatori che assistono. Solo Stroheim e quei volti illuminati dalla rivoluzione, sono con lui in questo trascolorarsi. Anche gli altri, a sprazzi violenti, che però colpiscono e afferrano. E tanto meglio, se con il riso. Ecco perché ogni uomo può farsi attore, ed ogni attore trasfondersi interamente nell'uomo: in questo secolo, attraverso lo schermo.

*Tutto questo avviene sotto apparenze cosí diverse e deformate, si presta a tali contorcimenti e abusi di potere in quella che è la meccanica e la dinamica dei gruppi umani e delle loro figure, che si stenta a rintracciarne la sua fisionomia, a scorgerne la linfa che scorre ininterrottamente vitale. Eppure, da questa natura abbiamo un impulso che unisce la vita del sangue a quella del possedere la realtà emergente del-l'*altro, *in una comunione che si allarga sempre maggiormente.*

Nella nostra storia dunque, l'attore e il film — in cui il regista si fa attore — da un lato si pongono in un fatale gioco di forze e di refoulements, *al servizio di false religioni, dall'altro possono fornire la scintilla liberatrice all'animo umano, aprire ad ognuno la sorte delle sue facoltà.*

Vito Pandolfi

I libri

OSVALDO CAMPASSI: 10 *anni di cinema francese*, vol. II, Milano, Poligono, 1949.

Si è piú volte detto, qui e altrove, come sia ancora prematura una storia del cinema intesa come storia dell'arte; peraltro, a mano a mano che ci inoltriamo negli anni, si avvertono sempre maggiori difficoltà nel rinvenire e raccogliere quel materiale-prefazione necessario per un lavoro del genere. Spesso capita di constatare come siano confusi dati e date, e non soltanto sulle origini ma anche sugli sviluppi stessi del cinema: diverse sono le attribuzioni contestate e le rivendicazioni riguardanti questa o quella « scoperta » tecnica o suo impiego in funzione espressiva. E' di questi giorni, tra l'altro, una « polemica » sull'esatto titolo di un'opera diretta da Dreyer: *L'étrange aventure de David Gary* oppure *L'éntrage aventure di Allan Gray?* (1). Certo gli errori e le imprecisioni che spesso si avvertono in libri e in riviste di cinema, sono davvero preoccupanti: non riscontrabili negli articoli e nei saggi sulla letteratura o sulla poesia o sulle arti figurative. Il problema, evidentemente, non riguarda questioni piú o meno accademiche, uno studio filologico finé a se stesso: ma un fatto di costume e di cultura: di serietà; e a tale fatto non va disgiuntò quello, molto piú importante, all'inizio accennato. Come eliminare, almeno in parte, tali inconvenienti? In questi ultimi anni è nata una vera manía per i cosiddetti « schedari »: materiale senza dubbio interessante, ma qualora venga redatto con criteri diversi da quelli consueti, cioè tenga conto di una certa selezione e non si fermi ai soliti « casts » o « credits » come non si fermano gli « Index » di *Sight and Sound* o la *Filmographie de Jacques Feyder* (2). Inoltre oggi, piú che continuare a scrivere « storie » o presunte tali sul cinema dei diversi paesi, è opportuno pubblicare panorami cronologici su questa o quella cinematografia nazionale, o periodi di esse; e, in verità, nel dopoguerra sono uscite alcune opere del genere, tra le quali i due volumi di Campassi: che si inseriscono nella serie « Documenti », la terza della *Biblioteca cinematografica* edita dalla Poligono

(1) Cfr. Carl Vincent e O.D.F.: *Rider's indigest*, in « Cinema » nuova serie, Milano, anno III, fascicolo 32, 15 marzo 1930.

(2) *Bulletin International du Cinématographe*, Paris, numéro 1, juillet 1949. Prefazione di Jean Grémillon, documentazione riunita da Claude Soueff. (Di questo « Bollettino » parleremo in uno dei prossimi numeri).

di Milano. Tale serie ha appunto lo scopo « di offrire una documentazione per quanto possibile esatta di periodi, tendenze e personalità degli anni passati » al fine di contribuire, nei limiti concessi, « alla prima futura convincente *Storia del Cinema* ».

Una valutazione dell'opera di Campassi deve necessariamente tener conto del fatto che essa si muove nei limiti contemplati dalla serie « Documenti » e quindi della premessa al primo volume, già recensito in *Bianco e Nero* (1), nella quale U. C. (Ugo Casiraghi) tra l'altro chiarifica: « Il libro di Osvaldo Campassi, ordinato per registi secondo uno schema di comodità pratica, non è certo approfondito sulle tendenze estetiche generali del periodo, o nell'analisi culturale e spirituale delle varie personalità... Non passeranno inosservate l'insolita precisione nella ricerca di dati e la notevole obbiettività di giudizi ». E infatti la precisione e la dovizia dei dati sono quasi sempre di una esattezza non comune; per quanto riguarda i giudizi, occorre mettere in evidenza che essi, e la loro « obbiettività », sono da considerare sul piano di quel metodo critico, cui Campassi aderisce in pieno, che vede il cinema al di fuori di ogni possibile fusione con altri mezzi espressivi ritenuti « antifilmici »; e l'autore scrive cosí, ad esempio, che in *Le bonheur* « il montaggio è lento e L'Herbier esagera un po' con i primi piani » in quanto il film « risente purtroppo del peso della provenienza teatrale del soggetto »: il che magari è vero, ma la lentezza del montaggio non costituisce, di per se stessa, un difetto: anche se l'opera ha origini teatrali; al contrario può essere, in determinati casi, un pregio: e gli esempi in proposito, non mancano. Ed ecco che l'attività cinematografica di un Pagnol, certamente discutibile ma interessante, viene sottovalutata dal Campassi, il quale di *La femme du boulanger* (*La moglie del fornaio*, 1938) è incline a salvare soltanto, o quasi, « alcuni esterni ». Una simile posizione critica porta inoltre ad una indagine piú formalistica che formalistica e contenutistica insieme; bisogna comunque riconoscere che l'autore, mentre si compiace di considerare i mezzi cinematografici cosiddetti « puri », piú di una volta cerca di indagare e fermare i risultati « interni », psicologici e umani, cui il regista tende nell'impiegare tali mezzi. La posizione del Campassi incide, naturalmente, anche sulla suddivisione dei vari registi nei capitoli. I dieci anni di cinema francese presi in esame nei due volumi, sono quelli che vanno dal 1930 alla fine del 1939; nel primo, dopo un cenno introduttivo sulla avanguardia, l'autore considera l'attività di René Clair, Julien Duvivier, Marcel Carné e Jean Renoir: non c'è quindi ancora preoccupazione alcuna di classificare e incasellare i diversi registi: essi sono infatti personalità tali, escluso forse Duvivier, che esigono un posto a parte, una monografia particolare. E' in questo secondo volume che tale preoccupazione si fa invece evidente. Gli schemi, come sempre accade, sono

(1) Massimo Mida: *I libri*, in *Bianco e Nero*, anno IX, numero 4, giugno 1948.

naturalmente discutibili, oltre al fatto che nel primo volume, al posto di Duvivier (la revisione del quale si sta facendo sempre piú nitida e precisa) avremmo messo Feyder, e ancor meglio Jean Vigo: un'opera come *La Kermesse Héroïque* (1935) non trova certo riscontro nella filmografia del primo; in quanto poi a Vigo, la superiorità è indiscutibile, e Campassi giustamente definisce questo regista un « poeta » e lo considera in un capitolo al di fuori di ogni empirica classificazione di comodo.

Feyder apre la prima parte del primo capitolo: *Artigiani e mestieranti del cinema francese*; la qual cosa, del resto, è a suo modo giustificata dal fatto che in esso vengono raggruppati quei registi che, « pur avendo qualche volta dimostrato di possedere un sincero linguaggio cinematografico, almeno altrettante volte si sono abbandonati ad esercitazioni anonime, cedendo in ciò all'allettamento del fattore industriale. Pertanto l'opera complessiva di questi registi non enuncia alcuna unitarietà di ispirazione e nessun atteggiamento poetico ben definito. Le varie opere, nella loro assoluta eterogeneità di forma e di contenuto, non consentono un esame comprensivo che le racchiuda, se non addirittura in un unico ciclo di sviluppo, almeno su un indirizzo preciso, anche se unilaterale. Tuttavia questi registi, nelle opere imputabili alla loro effettiva ispirazione, dimostrano una vera visione personale delle cose, espressa attraverso il linguaggio delle immagini ». Tali sarebbero i casi, appunto, di Feyder e inoltre di Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jacques de Baroncelli, Maurice Tourneur, Raymond Bernard, Léon Poirier, Pierre Chenal, Marc Allégret, Léonide Moguy, Jean Grémillon, Georges Lacombe, Jeff Musso: i sei ultimi raggruppati nella seconda parte del capitolo, in quanto di formazione piú recente e di piú giovane età. Visto che Campassi fa anche delle suddivisioni in uno stesso capitolo, forse non sarebbe stato inutile dividere tra « artigiani » e « mestieranti »: il fatto di mettere insieme gli uni e gli altri, induce il lettore a considerare questi registi piú o meno sullo stesso piano; peraltro i due sostantivi possono generare equivoci se intesi nelle loro plurime accezioni. Artigiano nel senso migliore della parola è certo un Feyder (il Feyder considerato in generale), ed egli stesso tale amava definirsi; piuttosto « mestierante » appare invece un Tourneur (anche se la sua « attività in America negli anni del muto, risulta di qualche interesse per la storia del cinema »), oppure un Bernard; e a Gance è azzardato riconoscere « un ingegno fervido e straordinario », sia pure con le limitazioni fatte dal Campassi; né ci sembra che il profondo squilibrio delle sue opere sia dovuto « ad una concezione ora genuina ed ora falsa del valore intrinseco delle immagini nel nuovo mezzo espressivo »: di altra natura, e piú profondi, sono gli errori da imputare a Gance: poeta mancato, e mancato drammaturgo estetizzante che ha contribuito non poco a sommergere il cinema nella falsa letteratura e nella retorica. Il secondo capitolo, *Jean Vigo e compagni,*

costituisce, dopo quello piú impegnativo di Glauco Viazzi (1), l'apporto piú considerevole della critica italiana sul grande regista scomparso: spesso giudicato sommariamente e talvolta addirittura dimenticato nelle storie del cinema. Campassi avverte la necessità, questa volta, di una indagine la quale tenga presente anche il fattore biografico: non soltanto l'artista, ma anche l'uomo Vigo; e tra questo e quello i legami sono assai stretti: « Ci troviamo di fronte ad un poeta che trae dalla propria esistenza gli elementi delle sue creazioni... Sono senz'altro evidenti nell'autore la facoltà di esprimere quanto gli sta a cuore e una potente serenità di giudizio. Perché in fondo, la posizione di Vigo nei riguardi dei suoi personaggi e dei fatti che ad essi si riferiscono, è quella di un giudice, il quale, fino a ieri, sul traliccio prettamente autobiografico, ha subíto il giudizio. Ora invece, a sua volta, è in grado di darlo questo giudizio, nei riguardi di chi lo ha sempre soltanto giudicato; e la sua critica ha una potenza ben maggiore perché è trasfigurata e, dal campo della biografia, è assurta al campo dell'arte... Ogni fatto racchiude in sé un tema, ora morale, ora filosofico, ora religioso, ora farsesco, ora avventuroso come in un mosaico strano, ma già in partenza ben determinato ». Questo, ed altro, annota Campassi a proposito di *Zéro de conduite* (1933), di cui analizza le sequenze della processione e quella della fuga dei ragazzi sui tetti. Meno concordi ci troviamo con l'autore quando parla di *L'Atalante* (ovvero *Le chaland qui passe*, 1934: secondo ed ultimo film a soggetto di Vigo) come di una « bellezza contemplativa » da parte del regista: la vita dei due giovani sposi a bordo della chiatta costituisce piuttosto un superamento umano, su altro « soggetto », di quei particolari aspetti della visione poetica accennata. I « compagni » di Vigo, che trovano posto nella seconda parte del secondo capitolo, sono Jean Epstein, Jean Benoit-Lévy e Marie Epstein, Dimitri Kirsanof e André Malraux (*Espoir*): i quali, come il primo e sia pure su diverso piano, « riuscirono, in tutto o in parte, a risolvere il loro intellettualismo allontanandosi dagli schemi precostituiti ». Nel successivo capitolo, *Gli intellettuali del sonoro*, che si riallaccia in parte al precedente, l'autore vuole invece trattare « dei casi piú tipici di aderenza a determinate « scuole », anche lontane dal cinema, col risultato — sullo schermo — di opere piú o meno sconcertanti, piú o meno discusse e discutibili, ma sempre cerebrali e d'eccezione »: questi casi sono, per il Campassi, quelli di Luis Buñuel, Salvador Dali (*L'Age d'or*, 1930) e di Jean Cocteau (*Le sang d'un poète* 1930), con i quali si chiude « il periodo dell'avanguardia come movimento storicamente e teoricamente definito », per lasciar posto

(1) Glauco Viazzi: *A proposito di Jean Vigo*, in *Bianco e Nero*, anno X, numero 3, marzo 1949. Cfr. inoltre: Luigi Comencini: *Scoperta di un regista: Jean Vigo*, in « Cinetempo », Milano, numero 13, 6 dicembre 1945; Guido Cenni (Carlo Doglio): *Un regista anarchico*, in « Gioventú anarchica », Milano, 20 luglio 1946; Corrado Terzi: *Scoperta di Jean Vigo*, in « La Cittadella », Bergamo, 5 ottobre 1946; e infine, ancora Viazzi: *Omaggio a Jean Vigo*, in « Ferrania », Milano, numero 4, aprile 1947.

ad una seconda avanguardia, che presenta « nuovi problemi, usando una stilistica diversa ». In questo capitolo, in verità troppo breve per la materia d'impegno trattata, Campassi si sofferma particolarmente, e giustamente, su *L'affaire est dans le sac* (1932) di Pierre Prévert, e nel film individua le influenze clairiane; una paginetta è dedicata a *Ciboulette* (1933) di Claude Autant-Lara, e due a *Une affaire publique* (1934) di Robert Bresson: con il quale « il cinema d'avanguardia sonoro giunge alle sue posizioni estreme »: affermazione che va intesa soprattutto, almeno crediamo, nell'ambito del cinema francese, e non di quello internazionale (nel qual caso ci sarebbe da prendere in considerazione gli ultimi esperimenti, piuttosto interessanti sul piano del colore, di Hans Richter).

Nel quarto capitolo, *I « teatranti »*, vengono raggruppati Marcel Pagnol, Sacha Guitry e Yves Mirande: « autori già dotati di una *forma mentis* ben definita » allorquando si trovano in contatto col nuovo mezzo di espressione. In ogni riga è presente la polemica e i principi teorici sulle differenze sostanziali tra linguaggio cinematografico e linguaggio teatrale: principi presi troppo alla lettera e come ortodossi schemi, i quali spingono il Campassi a giudizi talvolta del tutto o quasi negativi, anche nei riguardi di certe opere che presentano, come quella all'inizio accennata, valori piuttosto considerevoli. Il quinto capitolo si intitola *Commerciali, mercantili, minori e minimi*: e vanno subito chiarite le accezioni in cui vengono adoperate queste parole. « Sulla scorta d'una precisazione di Germaine Dulac », il Campassi definisce « commerciali » « quei registi che, impossessatisi alla meglio dell'espressione e della tecnica cinematografica, producono a volte opere dignitose, mirando pur sempre al guadagno come alla meta principale della loro attività; e « mercantili » gli altri che, sottomettendosi ad ogni sorta di concessioni, perseguono un semplice ed esclusivo scopo finanziario ». « Minori » e « minimi » vengono infine considerati quei registi i quali, « a causa della loro scarsa, anche se talvolta dignitosa attività, non possono rientrare in nessuno dei capitoli precedenti, non essendo, d'altronde, né artigiani né intellettuali ». Naturalmente, avverte lo stesso Campassi, non sempre queste categorie possono essere ben separate tra loro, e ritiene opportuno dare in ordine alfabetico i piú importanti tra i registi « commerciali » e « mercantili »: e i nomi vanno da Barberis a Barrois, da Berthomieu a Billon, da Boyer a De Canonge, da Chomette (il fratello di Clair) a Choux, da Cloche a Colombier: e cosí via fino a Decoin, Delannoy, Deval, Diamant-Berger, Dréville, Esway, Gasnier (il regista dei « Serials »), Gréville, Christian Jaque, Joannon, Mathot, Pottier e a molti altri relativamente piú o meno noti. E', questo capitolo, da un punto di vista di semplice e seria documentazione, uno dei piú interessanti ed « originali » nella materia trattata: forse è la prima volta che tali « voci » vengono sistematicamente riunite e prese in considerazione. Sullo stesso piano va considerato l'ultimo capitolo, dedicato a *I registi stra-*

nieri che hanno lavorato in Francia nel decennio in esame, riuscendo ad inserirsi coi loro film « nel clima generale del cinema francese »: il loro apporto è comunque « soprattutto di genere commerciale o mercantile, e molto piú raramente di artigianato onesto e bene individuabile ». Tali registi sono ad esempio il cecoslovacco Anton, l'austriaco Berger, il tedesco Bernhardt, gli italiani Bonnard, Gallone, Genina (il quale realizzò in Francia uno dei suoi film piú significativi: *Miss Europa,* ovvero *Prix de Beauté,* 1930), il russo Granovskij; e tra gli altri Ophüls, Ozep, Pabst, Tourjanskij, Wiene, Wilder, Volkof e Trivas: al quale si debbono due film notevoli: *No Man's Land* (1932) e *Dans les rues* (1933), e che pertanto meritava una piú onorevole distinzione.

Chiude il volume, oltre ai vari indici (dei nomi, dei film e dei capitoli) una puntualissima *Filmografia* delle opere a mano a mano trattate nei singoli capitoli e contenente titoli originali, dati tecnici e artistici (anno di produzione, casa produttrice, soggetto e sceneggiatura, regista, scenografo, operatore, musica, aiuto regista) e gli attori principali. Con la Filmografia, completa il libro una *Bibliografia* ragionata di 205 voci, a cura di Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi; tale bibliografia, redatta in prevalenza su materiale italiano e su riviste specializzate, servono davvero ad integrare il testo del Campassi. E' dunque evidente l'importanza che 10 *anni di cinema francese,* viene ad assumere sul piano all'inizio accennato; anche perché, tra l'abbondante documentazione offerta dall'autore, non mancano i soggetti, in sunto, di molti film. Ed è su tale piano che il libro va, ripetiamo, considerato.

Guido Aristarco

I film

Henry V

(*Enrico V*) - *origine*: Gran Bretagna - *produzione*: Two Cities, 1944 - *produttore*: Laurence Olivier, con la collaborazione di Reginald Beck e Dallas Bower - *regia*: Laurence Olivier - *collaborazione alla regia*: R. Beck - *soggetto*: riduzione di « Henry V », dramma storico di William Shakespeare - *sceneggiatura*: Alan Dent e L. Olivier - *fotografia*: Robert Krasker - *scenografia*: Paul Sheriff - *costumi*: Roger Furse - *musica*: William Walton - *montaggio*: R. Beck - *attori*: Laurence Olivier (Enrico V), Leslie Banks (Coro), Renée Asherson (Caterina, figlia di Carlo e di Isabella), Robert Newton (Pistola), Esmond Knight (Fluellen), Leo Genn (il connestabile di Francia), Ralph Truman (Montjoy, araldo francese), Harcourt Williams (Carlo VI, re di Francia), Ivy St. Helier (Alice, damigella di Caterina), Ernest Thesiger (il duca di Beford), Max Adrian (il Delfino), Francis Lister (il duca di Orléans), Valentine Dyall (il duca di Borgogna), Russell Thorndyke (il duca di Borbone), Michael Shapley (Gower), Morland Graham (Sir Thomas Erpingham), Brian Nissen (Court), Gerald Case (il conte di Westmoreland), Janet Burnell (la regina Isabella), Felix Aylmer (arcivescovo di Canterbury), Robert Helpman (il vescovo di Ely), Freda Jackson (Mrs. Quickly), Frederik Cooper (Nym), Jimmy Hanley (Williams), John Laurie (Jamy), Nial MacGinnis (MacMorris)

Quando, ai primi di ottobre del 1945 fu proiettato a Roma, *Henry V* suscitò una improvvisa ondata di polemiche. S'era da poco usciti dalla guerra, e la contemporanea apparizione di tre opere straniere (ognuna, per un certo verso, eccezionale: accanto a *Henry V* si posero *Les Enfants du Paradis* di Carné e *Ivan il Terribile* di Eisenstein) riaccese sopiti interessi e diede vigore alle discussioni della piú sensibile critica cinematografica italiana. Fu allora che, nello sforzo di abbracciare con un termine comprensivo le tre opere, apparentemente accomunate da alcuni fattori creduti nuovi per la storia del cinema, si coniò l'espressione della « terza via ». Gianni Puccini scrisse: « La terza via è — o ci sembra che sia — la via della maturità, del tirar le somme da tutto quanto s'è fatto nei cinquant'anni... Eisenstein, Carné e Olivier hanno costruito tre film gonfi di cose, nei quali il cinema diviene somma viva e movimentata di tutte le arti in una: un dialogo ricco, complesso, artistico e narrativo, al tempo stesso efficace letterariamente e amalgamato in modo nuovo e singolare a tutti i valori sonori del film, un dialogo musicale e plastico; musica-racconto e, anch'essa, fatta materiale plastico; tre pitture, di tre epoche e di tre paesi diversi, trasformate, con grande finezza, in ritmo e in movimento ». E ancora: « tutte le risorse della fantasia sposate a tutta la « documentarietà » realistica di cui il cinema s'è fatto capace, raccogliendo in mirabile sintesi le conquiste del film « rivoluzionario » sovietico e di quello verista francese, le esperienze dell'avanguardia e quelle del *western* ».

Una grossa confusione, come si vede, e di essa erano coscienti gli stessi critici che accettarono di discutere su queste basi. Ognuno cercava di chiarire, con nuovi apporti di idee, quali fossero le caratteristiche della « terza via ». Si sentiva che il problema era

difficile, ma si continuava a credere nella obiettiva esistenza del movimento, al piú supponendo che gli ostacoli da superarsi per coglierne il senso fossero insiti nella sua stessa « sbalorditiva » novità e complessità. Nessuno allora intuí (ad eccezione, in parte, di Glauco Viazzi, che ne trattò sotto lo aspetto sociale) che la questione era un'altra, e completamente diversa. A poco a poco, per mancanza di ossigeno e per l'impossibilità di trovare argomenti seri, il dibattito si affievolí, ma non si spense mai del tutto.

Di « terza via » s'è parlato ancora in varie occasioni, con voce però sempre meno convinta, e chi lo faceva accettava l'espressione come l'etichetta per sbarazzarsi di qualche film con un giudizio che non richiedesse fatica. Ne possiamo riparlare adesso, a mente piú calma, per il secondo ciclo di proiezioni italiane di *Henry V*, che segue il primo a cinque anni di distanza. Parrà quasi ovvio ciò che sto per dire, ma sono stati proprio questi cinque anni di cinema (nei quali sono ormai racchiuse le esperienze migliori e, forse, piú innovatrici del dopoguerra) ad uccidere il fantasma della « terza via ». A dimostrare che la « terza via » non è mai esistita altro che nel cervello di chi ha coniato la formula. E non solo perché — come scrisse Viazzi — le diversità fra quei tre film-tipo, il carattere evasivo di due di essi (*Henry V* e *Les Enfants du Paradis*) e la loro probabile non-popolarità non permettevano da un punto di vista teorico che esistesse (« l'attuale momento storico — diceva Viazzi nel 1945 — è caratterizzato da un sempre piú vasto venire alla ribalta di larghi strati di masse popolari; come possono corrispondere a questa realtà storica film che sono il punto ultimo di un cinema espressione d'una assai diversa società? »), ma anche e soprattutto perché le nebulose peculiarità con cui li si vollero distinguere non avevano in sé alcuna facoltà distintiva e nemmeno potevano essere applicati a tutti e tre i film se non a patto di esserlo pure a decine di altri film; il che avrebbe automaticamente annullato ogni parvenza di distinzione. Che senso poteva avere l'affermazione che « tutte le risorse della fantasia andavano in essi sposate a tutta la *documentarietà* realistica di cui il cinema s'era fatto capace »?

Il solo punto in cui la pretesa « terza via » sembrava corrispondere alla realtà era quello della nuova importanza attribuita al dialogo, ma a ben vedere non si trattava altro che d'una estensione del significato e di un aumento del peso relativo di certi valori sonori del film. Questa estensione nasceva per influenza diretta della tecnica teatrale (l'esame lo dobbiamo ormai limitare a *Henry V*, ché per *Les Enfants du Paradis* e *Ivan il Terribile* altro discorso occorrerebbe: addio tendenza comune) che anni prima aveva messo in circolazione quel « teatro filmato » da molti ritenuto un sottoprodotto del cinema. L'innovazione di Olivier consisteva nell'aver mutato il piano su cui imbastire l'adattamento cinematografico di un testo teatrale: da una meccanica sovrapposizione del dialogo alle immagini del film (tanto che non solo il valore delle immagini, e del loro montaggio, ma anche quello del dialogo erano adulterati) si passò al primo cosciente impiego di un dialogo di grande potenza teatrale nell'ambito dei mezzi espressivi offerti dal cinema. Il cinema fu posto al servizio del teatro, ma non per avvilirsi in un'anonima subordinazione e per avvilire nel contempo il testo teatrale costretto a vivere in una cornice non sua.

Olivier ha scoperto qual'è l'unica « contaminazione » lecita fra cinema e teatro, dimostrando che non è pazzesco attribuirle quel valore estetico che prima tutti giustamente le negavano. Ha scoperto che, in questi casi, il cinema non deve avere la funzione di « dinaminizzare » esteriormente (e il piú possibile) un'azione che in origine si svolge entro il quadro « statico » del palcoscenico, bensí deve risolvere il contatto fra dialogo ed immagine creando un nuovo ritmo interno che è certo cinematografico ma che non disperde, anzi appunto per questo conserva l'efficacia evocativa della parola che di quel ritmo fa parte. Il che, dopo tutto, significa aver coerentemente esteso la originaria nozione di fonofilm, e quindi di cinema.

Dopo i film di Olivier l'espressione « teatro filmato » è divenuta impropria. In passato la si riferiva — e in tal

senso era esatta — ad un connubbio insostenibile fra teatro e cinema. Oggi è evidente che non la si può piú riferire a film nati da presupposti totalmente diversi. In quest'opera (che finora si compone di due soli capitoli, e non sappiamo se e quando altri seguiranno), *Henry V* occupa poi un posto particolare. Doppio è il quadro storico che il regista intende tracciare, e due sono quindi i suoi centri di attrazione: da un lato, e in partenza, la ricostruzione di uno spettacolo seicentesco al Teatro del Globo, dall'altro lo svolgimento vero e proprio del dramma shakespeariano che ci riporta allo sbarco di Enrico V in Francia, alla battaglia di Azincourt (25 ottobre 1415) e alla pace stipulata con re Carlo VI. Tutta la prima parte di *Henry V* (durante la quale si svolgono, sulla scena del « Globo », il primo e circa metà del secondo atto del dramma) è il frutto di una mirabile intelligenza storica ed ambientale, di una ricca inventività cinematografica: in essa sembra di poter cogliere materialmente il profumo di un'epoca e di un gusto teatrali che piú non si sarebbero ripetuti. Il contrappunto scena-teatro, attori-pubblico dà luogo a variazioni, pause, incidenti uno piú vivo dell'altro, e — permettendo alla fantasia del regista di svilupparsi in un libero gioco di immagini, di parole e di suoni — crea alcune delle migliori sequenze dell'opera.

Incorniciata nella prima, e traendo pretesto dalla stilizzazione della scena per introdurre un' altra stilizzazione, analoga come spirito ma di genere diverso, la seconda parte di *Henry V* affronta piú direttamente — escludendo cioè il contrappunto palcoscenico-teatro — il problema del testo drammatico rivissuto nell'immagine cinematografica. E' la parte che riserva allo spettatore le emozioni piú alte, ma che nello stesso tempo indica che Olivier non ha ancora pienamente risolto il problema che s'era posto. La perfezione del rapporto fra il dialogo e l'immagine che avremmo piú tardi visto in *Hamlet*, qui non è ancora stata raggiunta. Il testo teatrale mantiene ancora come sua proprietà esclusiva (e perciò non trasmissibile fuori di sé) i valori fonici e drammatici, e le immagini rimangono sovente isolate nella loro sostanza. Le squisitissime composizioni scenografiche, nelle quali Olivier e Paul Sheriff hanno trasfuso i valori delle miniature francesi e fiamminghe del Quattrocento, non si amalgamano con le parole del dramma che in alcune sequenze. Dove, per contro, ciò avviene (si ricordino soprattutto la sequenza nel palazzo reale di Carlo VI, prima e durante l'ambasceria del duca di Exeter; il colloquio fra Caterina e la sua damigella d'onore quando quest'ultima introduce la principessa nei misteri della lingua inglese; la schermaglia d'amore fra Caterina ed Enrico) si toccano le vette dell'opera di Olivier, e sono momenti di pura bellezza.

Una stilizzazione cosí definita richiedeva, entro la cornice della originaria stilizzazione « teatrale », una sua unità per essere giustificabile senza riserve. Olivier, invece, non si perita di frantumarla, evadendo improvvisamente — dalla scenografia ricostruita — all'aria aperta per la battáglia di Azincourt. E, per quanto egli si sforzi di scoprire negli esterni tonalità non dissimili da quelle ottenute attraverso la stilizzazione (sí da mantenersi su di un piano il piú possibile uniforme) lo stacco è chiaramente visibile, e rappresenta un vero e proprio errore. Non discuto i valori ritmici e figurativi della battaglia in sé (neppure qui l'ingegno di Olivier sonnecchia), ma è un fatto che la logica vieta di considerare la sequenza come un tutto isolabile dal film che lo contiene. Per cui non saprei neppur dire se l'ispirarsi — come altri ha già notato — alle pitture di Giovanni Van Eyck e a Ugo Van der Goes per le scene di massa e di combattimento sia stato realmente utile. Con questo, nonché con l'altro accenno alle miniature francesi e fiamminghe, si è già data implicitamente una risposta agli interrogativi che proponeva il colore di *Henry V*. Tale argomento comunque non può essere considerato separatamente — per i motivi piú volte ripetuti — e dev'essere, al contrario, inserito nel problema fondamentale dell'invenzione di un ritmo confacente ad opere cinematografiche di tal fatta.

La versione italiana curata da Emilio Cecchi e diretta da Mario Almirante

(in cui Gino Cervi presta la sua voce al protagonista) è un modello di scrupolo e di dignità. Eccellente, non lo è certo e chi ha visto l'originale non può esimersi dall'osservare quanti e quali danni arrechi all'opera di Olivier. Per citare un solo esempio, si veda come è andata dispersa tutta la suggestione contenuta nella scena d'amore fra Enrico e Caterina. La sequenza è addirittura irriconoscibile. Ma, anche astraendo dalla negazione teorica del doppiato, chi avrebbe potuto far meglio?

House of Strangers

(*Amaro destino*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: 20th Century - Fox, 1949 - *produttore*: Sol C. Siegel - *regia*: Joseph L. Mankiewicz - *soggetto*: riduzione del romanzo di Jerome Weidman - *sceneggiatura*: Philip Yordan - *fotografia*: Milton Krasner - *scenografia*: Lyle Wheeler e George W. Davis - *musica*: Daniele Anfitheatrof - *attori*: Edward G. Robinson (Gino Monetti), Richard Conte (Max Monetti), Susan Hayward (Irene Bennett), Luther Adler (Joe Monetti), Paul Valentine (Pietro Monetti), Efrem Zimbalist (Tony Monetti), Debra Paget (Maria Domenico), Hope Emerson (Helena Domenico), Esther Minciotti (Theresa), Diana Douglas (Elaine Monetti), Tito Vuolo (Lucca), Albert Morin (Victorio).

Nel 1936, Joseph Mankiewicz sceneggiò il primo film americano di Fritz Lang, *Fury*. Con il cinema tedesco del periodo fra le due guerre egli aveva preso direttamente contatto sette anni prima durante la sua permanenza in Germania, come giornalista e più tardi come traduttore presso l'U.F.A. Benché sia nato ed abbia ricevuto la sua istruzione negli Stati Uniti, Mankiewicz conserva non pochi tratti della lontana origine europea, ed il soggiorno berlinese — per quanto breve — deve aver contribuito a rafforzarli e a precisarli. Che Lang abbia avuto un'influenza su di lui non è possibile affermarlo se non in termini molto generici. Piú profonda, forse, ma nemmeno questa risolutiva, è stata la influenza di Lubitsch, di cui fu pure sceneggiatore. Sarà bene, comunque, tener a mente questi due «antefatti», utili per qualche verso a chiarire i motivi discordi delle successive esperienze di Mankiewicz.

Bisognerà giungere al 1949 per imbatterci in due opere notevoli, le prime realmente notevoli della sua carriera: *A Letter to Three Wives* e questo *House of Strangers*. Le ambizioni di analisi sociale, che nel secondo appaiono predominanti, possono essere fatte risalire (come impulso originario se non come significato) alla collaborazione con il Lang appena giunto negli Stati Uniti. Alludo naturalmente a quella particolare faccia di Lang che si sarebbe delineata nei suoi film americani e sulla quale Arnheim tempo fa scrisse: «Mentre la fantasia visivamente interessante ma poco reale del primo periodo male si adattava allo spirito empirico della cultura anglosassone e al robusto appetito delle masse, l'elemento di critica sociale, che emerse in *M.*, si accordava benissimo con la produzione americana. Si può affermare che mentre Fritz Lang ha prestato alle avventure poliziesche di Hollywood la sua notevole immaginazione strettamente cinematografica, lo stile americano gli ha imposto la sobrietà del fatto concreto, che ha dato maggiore sostanza e verità alla sua opera».

Di una spiccata immaginazione cinematografica, Mankiewicz dà certamente prova; per il resto, piú che di critica sociale in senso rigoroso mi limiterei a insistere — poiché mi sembra piú appropriato — sull'analisi e la ricerca del documento.

La situazione presentata è quella l'esame di Mankiewicz non aspira evidentemente a un sondaggio delle caudegli anni cruciali intorno al 1930, ma se che l'hanno determinata né cerca, risalendo dal particolare al generale, di tracciare un panorama sufficientemente vasto da prestarsi alla valutazione critica. Il conflitto particolare scoppiato in seno alla famiglia degli immigrati italiani è relativamente chiuso in se stesso, almeno per quel che può esserlo un avvenimento che si svolge in un'epoca determinata con esattezza (il 1932). Qui si parla di un ambiente dove regna il caos morale e

dove unica legge sembra quella della forza egoistica. Piú volte i personaggi accennano a questa « giungla », e il termine non può essere confuso: è la « giungla » dell'East Side di New York in quell'anno. Ma, ciononostante, il riferimento ambientale e temporale non possiede quell'intimo valore che potrebbe renderlo « unico » ed essenziale per il racconto (questo e non altro dev'essere l'ambiente, questo e non altro il tempo); ha piuttosto un carattere cronistico, per una certa misura persino incidentale. Ed è a questo punto che l'influenza di Lang (se mai si possa, con piena ragione, parlare di influenza) viene meno: l'impulso alla analisi non si è tradotto nella volontà — o nella possibilità — di critica.

Subentra allora, nella mente di Mankiewicz, un fattore che nel film acquisterà a poco a poco importanza: il dramma psicologico circoscritto a pochi personaggi e spinto al massimo grado di approfondimento. I casi individuali prevalgono su quella cornice che avrebbe dovuto dar loro un respiro piú ampio e relegano su un piano molto arretrato le cause generali che pure hanno concorso a determinarli. Non si parli, ora, di travisamento e di « diminuzione » della realtà (che sarebbe un non senso, per alcuni magari seducente), ma si consideri il film come espressione, o tentativo di espressione, di una realtà particolare, e come tale del tutto valida ed esauriente in sé. Il conflitto che pone prima di fronte il padre ai figli, e poi un figlio di fronte ai fratelli ha, nelle sue radici familiari, tanta forza e credibilità quanta potrebbe averne un conflitto che riflettesse antagonismi piú grandi. Senonché, non sempre Mankiewicz riesce a costruire il dramma con la materia che via via si foggia nel contrasto fra le diverse personalità, e si lascia piuttosto irretire da un paradigma di dramma, da una serie di deduzioni logiche (e soltanto logiche) che spesso provocano lo scontro di fantasmi e non di uomini.

Si osservi come la figura del padre (pur cosí sagacemente abbozzata all'inizio) vada complicandosi nel corso del film, e non perché si aggiungano elementi atti a sempre meglio definirla ma perché essa deve seguire le fluttuazioni del racconto e fornire gli spunti sui quali innestare le reazioni dei figli. Quando i tre figli (specialmente quel Joe che dal padre ha ereditato le qualità negative) si ribellano, non compiono un atto di giustizia, ma si coprono dell'onta di essere sordi ad ogni sentimento umano. Questo « occhio per occhio, dente per dente » giunge nel momento piú inopportuno e nel modo piú insostenibile. Ormai, nella famiglia Monetti, regna soltanto l'odio. Si ripete il tema delle *Piccole volpi* di Lilliam Hellman (da cui pure un film è stato tratto, per la regía di Wyler), ma con minore coerenza. Max va in carcere non per un crimine causato dall'odio verso i fratelli, ma per difendere il padre, per amore verso il padre. Solo piú tardi, uscendo dal carcere dopo sette anni, vorrà agire per vendetta, ma porterà sempre con sé quell'amore che lo indurrà alla fine ad arrendersi, e a perdonare. La conclusione del suo dramma riesce stentata e inattesa. Quando egli, dinanzi al ritratto del padre, esclama: « Ma chi può sapere chi ha ragione? Io li perdono. Se no, la tua morte sarebbe stata inutile », cade in un moralismo che non ha ragione di esistere e che sa di sbrigativo. Tutto ciò che avrebbe potuto convincerlo a mutar vita (in sostanza, l'amore per Irene) aveva ricevuto fin'allora troppo poco sviluppo per provocare una decisione cosí radicale, una trasformazione psicologica cosí profonda.

House of Strangers, pur rivelando la presenza di un ingegno considerevole, ha il difetto di tentennare fra due nuclei drammatici e di non esaurire, per questo, né l'uno né l'altro. Dopo la defenestrazione del padre dalla banca, Max e Joe procedono per vie quasi indipendenti, sí che il conflitto tarda a precisarsi e ad assumere la tensione preparatrice dello scontro finale. Ciò deriva anche dal fatto che il personaggio di Joe non acquista mai il rilievo necessario, facendo le spese della parte illogicamente preponderante riservata a Max. Mankiewicz s'è lasciato sfuggire un'eccellente occasione per descrivere una figura molto interessante, quando per di piú aveva sottomano un attore ideale: immaginate che cosa avrebbe potuto rendere il

volto di Luther Adler (sul quale si confondono viltà e odio, disprezzo e paura) per poco che il regista vi si fosse soffermato.

Joan of Arc

(*Giovanna d' Arco*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Sierra Pictures-R.K.O., 1948 - *produttore*: Walter Wanger - *regia*: Victor Fleming - *soggetto*: riduzione di « Joan of Lorraine », dramma di Maxwell Anderson - *sceneggiatura*: M. Anderson e Andrew Solt - *fotografia*: Joseph Valentine - *direzione del technicolor*: Natalie Kalmus - *scenografia*: Richard Day, Edwin Roberts e Joseph Kish - *musica*: Hugo Friedhofer - *costumi*: Hershel Mc Coy e Doroty Jeakins - *attori*: Ingrid Bergman (Giovanna), José Ferrer (il Delfino), Francis L. Sullivan (Cauchon), J. Carrol Naish (Jean di Lussemburgo), Ward Bond (La Hire), Shepperd Strudwick (Padre Massieu), John Emery (il duca di Alençon), Gene Lockhart (Georges de la Tremouille), Alan Napier (il comandante Warwick), Selena Royle (Isabelle d'Arc).

Accettando di ridurre per il cinema *Joan of Lorraine* (il dramma piú meditato di tutta la sua attività di commediografo), Anderson conosceva ciò cui andava incontro. Svisato il senso in esso implicito, non restava del dramma che una vaga traccia, la piú superficiale e la meno importante. Anche a non voler tener conto della struttura del « teatro nel teatro », con la quale Anderson aveva posto il conflitto fra due concezioni della fede, il film snatura il dramma nel modo piú completo. Dire che questa *Joan of Arc* è ricavata dalla *Joan of Lorraine* è, in fondo, perfettamente inutile, e si può con certezza ritenere che soltanto per ragioni commerciali sia stato fatto quel riferimento. La singolare genesi del film ci lascerebbe, del resto, indifferenti se non vedessimo lo stesso Anderson impegnato nella stesura dello scenario e non dovessimo quindi dedurne che egli vi lasciò coinvolgere la sua intera responsabilità.

Per spiegare l'origine del dramma teatrale, Anderson aveva detto: « Nello scegliere questo soggetto volli toccare il problema che era stato il tormento mio — e di gran parte della razza umana — negli ultimi dieci anni (*Joan of Lorraine* è stata scritta nel 1945, alla fine della guerra). Il problema della fede, di come un uomo difende la sua fede in un mondo di brutalità, di raggiri politici e di delusioni; è difficile scriverne cogliendo esattamente il nuclo dell'argomento, ma il problema non è nuovo. Fu il tormento di Socrate, di Lincoln, di Giovanna d'Arco e di molti altri. Ho scelto Giovanna perché è molto lontana dal nostro tempo, e le scene della sua vita danno la possibilità di creare un contrasto completo con le prove, e permettono realmente agli attori di edificare un mondo nuovo e di dargli forma su di un palcoscenico vuoto ». Il conflitto nacque, su quel palcoscenico, fra due posizioni di intransigenza. La prima, quella dell'attrice che deve interpretare la Santa e che cosí si esprime: « La vita di Giovanna significa per me che, se morite per una grande causa, per qualcosa in cui credete cosí profondamente da volerne morire, allora non siete perduti, e il mondo può essere migliore. Se Giovanna avesse detto una sola cosa che non voleva dire, o permesso che una parola dissennata uscisse dalle sue labbra senza smentirla, non avrebbe avuto alcuna influenza sul mondo. Il compromesso non è una virtù. Se cominciate ad accettare il compromesso siete perduti ». La seconda, quella del regista, si basa invece sulla necessità umana del compromesso: la vita è un compromesso continuo anche per chi possiede una fede altissima. La soluzione sarà poi trovata in un « compromesso parziale », come ammetterà la stessa attrice, dicendo: « E' vero che Giovanna avrebbe accettato il compromesso nelle piccole cose, ma è anche vero che ella non comprometterebbe la sua fede, la sua anima. Piuttosto salirebbe al rogo. E vi sale ». Dinanzi a se stesso l'uomo sarebbe responsabile delle azioni fondamentali della propria vita, e di queste dovrebbe unicamente preoccuparsi.

Il film tralascia di affrontare il problema morale che stava al centro del

dramma per la scena, ed elude scientemente i contrasti che potrebbero sorgere da un tentativo di interpretazione storica della figura della Santa. Giovanna perde i caratteri del personaggio per rivestirsi di un piú comodo abito di tradizionale « santità »: il suo tormento, la sua ispirazione, la sua eroica ingenuità sono elementi precostituiti e prevedibilissimi che non solo non risolvono nulla ma neppure chiariscono i motivi della grandezza piú che umana della Pulzella. E' rimasta, forse, la posizione iniziale del dramma di Anderson, il rifiuto di qualsiasi compromesso. Ma, cosí com'è rimasta, è pressoché inesplicabile. Anche questa tesi della mancanza assoluta di compromesso può essere sostenuta, non c'è dubbio, e non è sul punto di partenza che si dissente; ma che valore può avere una tesi quando nel film mancano le basi piú elementari che dovrebbero sorreggerla?

Per il film di Fleming, è ovvio che non occorre inoltrarci su questo terreno. Fleming non era l'uomo cui si potese richiedere una presa di posizione coerente, sostenuta da un impegno preciso. L'unica sua coerenza non riguarda la materia drammatica del film (che, data una simile impostazione, non esiste nemmeno), ma le ragioni pratiche dello spettacolo cinematografico. E' superfluo rifarsi ad un precedente cosí autorevole come *La passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer, giacché tale accostamento non solo non ci aiuterebbe a meglio intendere la fatica di Victor Fleming, ma la umilierebbe senza ragione. Nulla, in fondo, distingue questa ennesima variazione sul tema della Santa dalle piú comuni « ricostruzioni » storiche che hanno un posto ben definibile nella *routine* commerciale del cinema. Non altro volevano i realizzatori, né ambiziose mire artistiche si proponeva Walter Wanger quando affidò a Fleming la traduzione in immagini del traliccio narrativo preparato da un Anderson piú degli altri supino alle ragioni della cassetta e del successo popolare. La stessa Ingrid Bergman, che aveva affrontato con entusiasmo la prova scenica della primitiva *Joan of Lorraine* (accettando di ricomparire in teatro dopo otto anni di assenza), stempera il personaggio cinematografico in una gamma di toni convenzionali. Mai ci è dato di cogliere, nella sua interpretazione, un fremito che giunga realmente dal profondo dell'animo: c'è molto mestiere e molta cura dell'aspetto esteriore, e manca invece ogni segno di partecipazione affettiva.

Il technicolor, come spesso avviene in questi casi, pone alcuni gravissimi problemi di equilibrio figurativo che il regista non è in grado di risolvere. Sovrapposto alle immagini senza criteri dettati da vera necessità, il colore tende alla oleografia e produce spesso effetti di notevole cattivo gusto (come nella sequenza dell'incoronazione del Delfino nell'interno della cattedrale e in alcuni punti della battaglia sulle mura della città, fra il bagliore degli incendi).

Mourning Becomes Electra

(*Il lutto si addice a Elettra*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: R.K.O., 1947 - *produttore*: Dudley Nichols - *regía*: Dudley Nichols - *soggetto*: riduzione di « Mourning Becomes Electra », trilogia tragica di Eugene O' Neill - *sceneggiatura*: Dudley Nichols - *fotografia*: George Barnes - *effetti speciali*: V. Walker e R. A. Cully - *scenografia*: Albert S. D'Agostino - *musica*: Richard Hageman - *costumi*: Travis Banton - *attori*: Rosalind Russell (Lavinia Mannon), Michael Redgrave (Ori Mannon), Raymond Massey (Ezra Mannon), Katina Paxinou (Cristina Mannon), Leo Genn (Adamo Brant), Kirk Douglas (Pietro Niles), Nancy Coleman (Hazel Niles), Henry Hull (Seth Beckwith), Walter Ballwin (Amos Ames), Elisabeth Risdon (Mrs. Hills), Erskine Sanford (Josuah Borden), Nora Cecil (Luisa Ames), Marie Blake (Minnie Ames), Thurston Hall (il dottor Blake).

Per capire certi impulsi segreti della letteratura e del teatro americano contemporaneo v'è fra le piú rivelatrici una frase di Emilio Cecchi, scritta or sono molti anni. « Se dal Cristianesimo — affermò allora Cecchi — venne

agli uomini piú dolorosa e insieme piú attiva e cordiale coscienza di che cosa sia il peccato, non è ingiusta l'impressione che a volta si prova in America: di trovarsi in un paese avanti l'incarnazione di Cristo ». Che sussista, nell'animo dell'americano, un fondo barbarico e che questo fondo trovi modo di manifestarsi pur attraverso il filtro di una morale e di una educazione che hanno tutti i caratteri della rigidezza, senza essere — con ogni probabilità — veramente rigide, vale a dimostrarlo meglio di qualsiasi altra espressione d'arte l'opera di Eugene O' Neill. E se in essa domina proprio la trilogia ispirata all'*Orestiade* eschilea, ciò non avviene né — si capisce — per la mole del dramma, né per la smisurata presunzione che contiene, né per la sovrabbondanza delle forze che gli hanno dato vita, ma per questa sua impronta di arido e spietato primitivismo che ha rotto ogni freno, annullato ogni mediazione ed è esploso con una violenza davvero inquietante. *Il lutto si addice a Elettra* non è il dramma piú bello di O' Neill, e sulla stessa personalità di O' Neill come artista sono leciti molti dubbi, ma direi che considerazioni di tal natura hanno una importanza secondaria nel caso della trilogia. La quale va accettata in questa ruvida e sconnessa veste, in questa caotica fermentazione di elementi anteriori all'espressione.

Che cosa avrebbe potuto fare un regista cinematografico a contatto con la ciclopica costruzione della tragedia? Una impresa simile sgomenterebbe chiunque e forse lo annienterebbe: cosí inestricabile è il groviglio della sua struttura teatrale che occorrerebbe possedere un polso robustissimo per saperla scomporre pezzo per pezzo e ricomporre senza smarrirne l'essenza (non è pensabile, ovviamente, un'opera autonoma che assuma la trilogia di O' Neill come semplice stimolo ad una nuova ispirazione). Dudley Nichols non è da tanto. Sceneggiatore di consumata abilità, egli aveva già mostrato di essere inferiore ai compiti creativi veri e propri. *Sister Kenny* (che precede di un anno la versione della trilogia) era stata una delusione. Fiacco e inconcludente come regista, Nichols aveva fatto affidamento sulla collaborazione di Rosalind Russel per tenere in piedi la gracile trama del film, e non si può dire che ci fosse riuscito. Ora, con *Mourning Becomes Electra* egli si è impegnato a fondo. Gli è occorso un anno di preparazione, fra sceneggiatura, studi e prove, e in questa fase preliminare deve aver sottoposto i suoi attori (scelti uno per uno con cura estrema) ad una logorante « assuefazione al personaggio ». La trilogia, s'è ingegnato di sfoltirla, semplificarla, ridurla all'osso. Ottimo criterio, attuato nel miglior modo possibile. Non solo, ma non ha nemmeno tentato di movimentarla (come qualcuno piú incauto di lui avrebbe fatto) ed ha costretto l'azione a svolgersi quasi sempre negli stessi ambienti stabiliti da O' Neill per il teatro. Le pochissime volte che ha trasgredito alla regola (come nella sequenza della stazione ferroviaria o nel fuggevole episodio ambientato a New York), si è mantenuto su una linea di esemplare sobrietà.

Non avrebbe potuto fare di piú. Eppure ciò non è bastato per conferire al film una reale ragion d'essere. Tutto sommato, questa versione cinematografica (da quel che è stato detto si comprenderà perché insisto sul termine di versione) non solo non illumina la sostanza della tragedia immaginata da O' Neill ma ne fa risaltare, con una specie di crudele precisione, tutti gli enormi difetti e tutte le scorie (psicologiche e culturali insieme) che il testo teatrale dissimulava. Non importa che la recitazione degli attori ricordi da vicino le tavole del palcoscenico, non importa che l'esasperata violenza dei loro gesti si ispiri ad un senso *teatrale* di cupa solennità: l'obiettivo toglie respiro a questi accorgimenti, li stritola e stritola con essi molta della efficacia dei dialoghi. Rosalind Russell ha fremiti e scatti che si risolvono al massimo in plateale violenza. Katina Paxinou tocca tutte le corde dell'isterismo senza riuscire a creare almeno (anche se non è tale il suo personaggio) una vera figura di isterica. Gli altri attori non si scostano mai da tali modelli, ed alcuni di essi appaiono chiaramente soffocati e a disagio (Leo Genn e Kirk Douglas soprattutto). Ad esprimersi con un certo vigore pur

sfruttando le risorse di una nobile contenutezza non v'è che Raymond Massey. E l'unico elemento, forse, che abbia saputo aderire intimamente allo spirito della tragedia è la fotografia di George Barnes, ricca di intense modulazioni chiaroscurali e di crude sottolineature sui volti dei personaggi.

The Passionate Friends

(*Sogno d'amanti*) - *origine*: Gran Bretagna - *produzione*: Cineguild-Rank, 1949 - *produttore*: Ronald Neame - *regía*: David Lean - *soggetto*: riduzione, ad opera di Eric Ambler, di un romanzo di Herbert George Wells - *sceneggiatura*: Eric Ambler, David Lean e Stanley Haynes - *fotografia*: Guy Green - *scenografia*: John Bryan - *musica*: Richard Addinsel - *attori*: Ann Todd (Mary), Trevor Howard (Steven Stratton), Claude Rains (Howard Justin), Isabel Dean (Pat), Betty Ann Davies (Miss Layton), Arthur Howard (il domestico), Guido Lorraine (il direttore d'albergo), Marcel Poncin (il portiere), Natasha Sokolova (la cameriera), Helen Burls (la fioraia), Wilfred Hyde-White (l'avvocato).

Un *Brief Encounter* anemizzato e isterilito, una variazione sullo stesso tema in chiave cerebrale. *The Passionate Friends* non hà altro significato nella carriera di David Lean. Non è sostenibile la tesi che questa sia da iscriversi fra le opere minori, perché in realtà aspira a porsi nel novero della produzione importante, e se fallisce lo scopo, fallisce appunto perché rinnega le ragioni fondamentali dell'ispirazione del regista. La tradizionale situazione del triangolo paralizzata entro gli argini di un gioco puramente razionale, i sentimenti trattati come i componenti di una reazione chimica, con risultati che sanno di forzatura lontano un miglio: a questa serqua di motivi, Lean applica la certosina pazienza dell'artigiano che, non potendo far di meglio, lima, cincischia e abbellisce il prodotto del suo lavoro.

Non che i personaggi siano artificiosi e incredibili in principio, tutt'altro: questa donna viziosa ed egoista, indecisa fra due uomini di opposto temperamento, e la scelta alla quale si trova improvvisamente costretta (piú per volontà propria che per il peso di circostanze esterne) fra l'amore e la ricchezza sembrava dovessero spronare l'estro del regista. Ma non è stato cosí. In luogo di approfondire il conflitto intimo del personaggio, ricercandone l'umanità dietro il velo delle aspirazioni e delle astruserie intellettualistiche, egli si accanisce a complicarlo, con una caparbietà che rivela l'insicurezza nei confronti del dramma.

Piú il film procede, piú la figura di Mary è soffocata dai disparati elementi psicologici che Lean concentra su di lei, sicché, ad esempio, il rinascere dell'antico amore per Steven non possiede quella forza e quell'irrimediabilità che l'azione esigerebbe, e l'insofferenza verso il marito non si tramuta in disgusto o addirittura in odio,come sarebbe stato necessario per illuminare il contrasto fra un'evasione desiderata con tutte le fibre dell'anima ma sentita ormai impossibile e il tenace attaccamento agli agi e alla ricchezza offerti dalla vita coniugale. Il tentativo di suicidio (che pure si esprime in una sequenza accortamente congegnata e non priva di nerbo) risulta o sproporzionato o senza una giustificazione psicologica sufficiente. E ciò che dopo accade e che esaurisce il conflitto in un ritorno alla piú « instabile » delle normalità resta ancor peggio campato in aria. Ma i difetti s'erano accumulati a tal punto, assai prima di giungere a questa soluzione fittizia, che non si saprebbe immaginare quale partito meno cervellotico e freddo il regista avrebbe potuto trarre dalla materia del film.

The Passionate Friends sfrutta, come *Brief Encounter*, il narratore in funzione di coro applicato allo svolgimento a rovescio della vicenda. Come se ciò non bastasse a fugare le oscurità del viluppo psicologico (e di fatto non basta), Lean ricorre frequentemente ad « incastri » evocativi che ritardano l'azione per spiegare una circostanza non limpida o anche soltanto l'espressione che inopinatamente si disegna sul viso di un personaggio. Sono « ricordi » incastrati nel « ricordo », uno dentro l'altro, come in quei lavoretti di pazienza dei cinesi.

Act of Violence

(*Atto di violenza*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Metro Goldwyn Mayer, 1949 - *produttore*: William H. Wright - *regia*: Fred Zinnemann - *soggetto*: riduzione di un racconto di Collier Young - *sceneggiatura*: Robert L. Richards - *fotografia*: Robert Surtees - *musica*: Bronislaw Kaper - *scenografia*: Cedric Gibbons e Hans Peters - *attori*: Van Heflin (Frank Enley), Robert Ryan (Joe Parkson), Janet Leich (Edith Enley), Mary Astor (Pat), Phyllis Thaxter (Ann), Berry Kroegger (Johnny), Taylor Holmes (Gavery), Harry Antrim (Fred), Connie Gilchrist (Martha), Will Wright (Pop).

Dei tre film che conosciamo di quest'altro viennese emigrato a Hollywood (*The Seventh Cross, The Search* e *Act of Violence*), l'ultimo è senz'altro il migliore. *The Search* (*Odissea tragica*) era un film « di circostanza » sul problema dei bimbi dispersi dalla guerra, correva sui binari di un umanitarismo generico e « ufficiale » messo in voga dalle organizzazioni assistenziali americane e non poteva reggere il confronto né con il precedente ***Germania** anno zero* di Rossellini (per quanto sbagliato fosse questo tentativo) né con *Valahol Európában* (***Accadde in Europa***), anche se l'opera dell' ungherese Radvány non possiede quei meriti eccezionali che le si son voluti attribuire. Lo possiamo tralasciare. Piú interessante è invece *The Seventh Cross* (*La settima croce*) che fu girato in piena guerra sulla trama fornita da un romanzo di Anna Seghers, scrittrice tedesca esule in America. E' la storia dell'evasione di un gruppo di internati da un campo di concentramento in Germania, durante i primi anni della dittatura hitleriana. Uno solo si salva, dopo aver affannosamente peregrinato di città in città, invano braccato dagli agenti della Ghestapo, respinto da molti per tema di compromettersi e soccorso da una coraggiosa ma sparuta organizzazione di resistenza al nazismo. Ad uno ad uno gli altri compagni di fuga sono arrestati, ricondotti al campo e fucilati, mentre il settimo può fortunosamente emigrare all'estero per continuare la sua battaglia. Zinnemann aveva saputo — se non sempre, almeno in alcuni punti — accoppiare i motivi ideologici che sorreggevano l'azione alla penetrante indagine psicologica dell'uomo in fuga; della sua paura, della sua miseria, della sua disperata volontà di essere libero. Sentiva il fuggiasco (di cui Spencer Tracy dava una sensibilissima interpretazione) che l'assicurarsi la libertà ad ogni costo era non soltanto suo diritto, ma anche suo dovere, perché egli non poteva venir meno al compito di proseguire, ovunque e comunque fosse attuabile, la lotta contro il nazismo. Ciò, innanzitutto, per non tradire i compagni che sarebbero stati uccisi non appena catturati, e gli altri che ancora marcivano nei campi di concentramento.

All'eroe della *Settima croce*, Zinnemann contrappone adesso il vigliacco di *Atto di violenza*. La situazione del primo film si ripete in questo, ma capovolta. Anche Frank Tisley, reduce dalla guerra, è inseguito. Ad inseguirlo, però, non sono piú gli oppressori (come per l'evaso dal *Lager*) ma è un compagno che egli tradí per vendersi ai nazisti, tradendo perciostesso non soltanto l'amicizia e l'umanità bensí anche quella causa per la quale insieme avevano combattuto, i suoi compagni di prigionia, lui, tutti gli internati di tutti i campi di concentramento prima e durante il conflitto, e tutti gli uomini che si erano ribellati alla barbarie. Per intendere il significato dell'abiezione in cui Zinnemann chiude il suo nuovo personaggio, si dovrà aver presente il personaggio opposto dell'eroe ,sia per gli ideali in nome dei quali egli lottava sia per la terribile avventura della fuga che gli toccava di vivere.

Frank ha ricavato scaltramente il migliore frutto dalla sua vigliaccheria: per aver denunciato i compagni che si apprestavano ad evadere dal *lager* ha avuto salva la vita, è tornato in patria, si è arricchito nelle imprese edilizie, ha fondato una famiglia e accetta gli omaggi dei concittadini che lo ritengono un valoroso. Ma anche per lui giunge l'ora dell'espiazione. Ecco palesarsi in tutta la sua perentorietà (il precedente della *Settima croce* conser-

va il significato che Zinnemann gli aveva dato) la tesi del film: il tradimento degli ideali piú nobili per cui un uomo viva, della libertà e della fratellanza nata durante la lotta per la libertà, non può non essere punito. L'imperativo di questa lotta, dunque, non deve estinguersi mai, per quanti anni trascorrano e per quanti mutamenti in seguito intervengano. L'unico che scampò alla strage compiuta dai tedeschi dopo la denuncia di Frank è tornato, con una gamba storpiata. Egli farà giustizia.

Questo era il dramma, con due soli personaggi l'uno di fronte all'altro, Frank Enley e Joe Parkson antichi compagni di lotta che il tradimento ha diviso. Il tema del giustiziere, vecchio espediente caro alla retorica del film giallo e dell'« epopea a rovescio » del gangsterismo, stava per essere rinnovato dalla presenza di un sentimento ben piú alto e di maggior valore. Zinnemann, invece (e ha qui commesso il suo primo errore), riprende il tema nella sua consueta schematizzazione e vi indugia per un buon terzo del film giocando sulla sorpresa. Vediamo un Joe inflessibile e deciso a tutto, che ci fa ricordare la fredda tenacia degli inseguitori della *Settima croce,* segno che il regista è ancora sotto l'influenza del modello narrativo precedente. Lo spettatore giunge addirittura al punto di chiedersi se sia vera giustizia quella che arma la mano di Joe, e tale impressione (che, si noti, non è totalmente infondata) rimarrà in lui sino alla fine.

La psicologia del vigliacco inseguito è resa con notazioni acutissime e con un senso della progressione drammatica che rivelano nel regista un talento cinematografico indubitabile. Su questo piano, la fuga della *Settima croce* appare nettamente inferiore. Piú sicuro e attento per la conseguita maturità espressiva, Zinnemann trae dall'animo del personaggio e rende sensibili anche i moti meglio dissimulati. Lo conduce attraverso una serie di situazioni che ne svelano completamente la natura e prepara grado a grado le circostanze in cui manifesterà senza piú ritegni la sua viltà: la corsa giú per i quartieri bassi di Los Angeles (l'ambiente, dal sottopassaggio illuminato e deserto alle vie notturne spazzate dal vento, ha in tutto ciò una funzione importantissima) e la fuga dalla casa di Pat con il tentativo di suicidio sulle rotaie della stazione di Santa Lisa.

Il secondo errore del regista è stato quello di aver introdotto all'ultimo momento il tema della « redenzione » di Frank, che per salvare la vita del suo giustiziere (minacciata da un criminale che egli stesso, Frank, aveva prezzolato) e riscattare la propria colpa si fa uccidere al posto di lui. Per giungere a questa conclusione, Zinnemann è costretto ad ampliare l'azione e ad introdurvi numerosi personaggi di sfondo, trascurando invece quello che sarebbe stato (intorno al dramma centrale potentemente sorretto dalla recitazione di Van Heflin e Robert Ryan) l'unico sviluppo marginale che il film richiedeva come indispensabile: il dramma della moglie di Frank, combattuta fra l'amore ed il ribrezzo in lei suscitato dalla rivelazione. Ma Janet Leigh, allora, non sarebbe stata l'attrice piú adatta ad esprimere il contrasto.

Fernaldo Di Giammatteo

Rassegna della stampa

Da Parallèle 50, *Gennaio, Parigi.*

Il cinema è divenuto arte nel momento in cui ha superato la pura e semplice registrazione fotografica degli avvenimenti: nel momento in cui piú precisamente, ha cessato di far del naturalismo elementare. Si disse che sarebbe stato impossibile fare dell'arte con una macchina: il montaggio drammatico ha consentito di dimostrare il contrario. Grandi artisti come Pudovkin ed Eisenstein hanno dato un senso all'immagine filmica, utilizzandola per esprimere pensieri umani al di là dell'oggetto stesso dell'immagine, divenuto cosí un nuovo mezzo d'espressione dello spirito umano: attraverso la proiezione di tale spirito nell'oggetto è nata un'espressione artistica.

Ogni arte è sintesi del soggetto e dell'oggetto. Quando l'arte rappresenta un oggetto, è sempre nella maniera in cui l'artista lo concepisce, e mai con un processo puramente meccanico. Due elementi si incontrano allora: la realtà immaginata — oggetto e soggetto — e la personalità dell'artista. Cosí nasce l'arte, e si differenzia dalla scienza. Questa è la differenza tra la cronaca e il romanzo storico, tra il disegno topografico e il paesaggio d'un pittore. In questa fusione dell'elemento oggettivo e di quello soggettivo, che è la base dell'arte, si ha la piú grande e profonda relazione tra l'uomo e il mondo. Noi viviamo nel mondo, lo vediamo, ne siamo nutriti, ma è solo nell'arte che noi stabiliamo un contatto pieno con esso: è un legame speciale, che si stabilisce tra l'uomo e il suo ambiente: si potrebbe dirlo un legame d'amore.

Il legame tra l'uomo e il resto dell'universo è la sua opinione sulla vita, in quanto abbia dei riflessi in quella che della vita hanno gli altri uomini. E' come un ponte, e se anche uno solo dei piloni di questo ponte crolla, allora l'oggetto si separa dal soggetto, e, se il contatto non si ristabilisce, accade un tragico evento: l'uomo si isola. Vi è una grande differenza tra l'uomo isolato e il solitario: Robinson non era isolato, nonostante la sua solitudine.

L'isolamento umano ha la sua storia. Leggendo Omero troviamo uomini nemici accaniti ad uccidersi, ma che si conoscono e si comprendono. C'è della gente, invece, che vediamo coabitare pacificamente ma senza comprendersi, e che noi talvolta non comprendiamo. Tale isolamento è sopravvenuto quando l'umanità non ha piú avuto una cultura comune, tale da unirla, come lo spirito cristiano nel Medio Evo o lo spirito del Rinascimento. Nell'arte, nella quale si riflette la piú pura espressione dell'uomo di fronte all'universo, non esisteva, in quel tempo, alcuna espressione incomprensibile per i contemporanei: ogni artista era comprensibile per chiunque. Verso la fine del secolo scorso, quando si manifestò nella pittura una attitudine critica nei confronti della cosidetta « letterarietà del contenuto », si affermò che la pittura doveva essere solo tale, e non letteratura, e che, il contenuto, non doveva che rappresentare le impressioni dell'artista: ma nessuno però rimproverò agli antichi maestri d'aver centrato la loro pittura su certi soggetti, e nessuno li accusò di letterarietà. Tali maestri infatti rappresentavano fatti che non erano estranei a nessuno. Chiunque comprendeva il significato delle figu-

razioni sacre: quei quadri parlavano la stessa lingua all'aristocratico cultore d'arte e al popolo minuto. Tale legame si allentò quando i temi cristiani, abbandonati, furono sostituiti da quelli delle pitture nazionali, per lo piú eroici e nazionalisti. Poi sorse e si diffuse una forma di cultura borghese, terreno comune per gli artisti di tale mondo. Artisti che dipinsero oggetti incapaci di estendere e di approfondire la comprensione tra uomini, ma tali, ancora, da essere intelligibili per un mondo abbastanza vasto. Grandi pittori dipinsero paesaggi, nature morte, nudi: erano oggetti che rappresentavano ancora oggetti: si continuava, bene o male, a descrivere il mondo. Poi, si manifestò una nuova involuzione. Con il cubismo e le altre maniere nuove, gli oggetti cessarono di essere di proprietà comune degli uomini: nacque un'arte senza contenuto. Quei temi finirono di rompere i ponti tra uomo e uomo: fu superato l'ultimo grado di comprensione reciproca, e fu rotto l'ultimo legame. L'uomo è rimasto isolato.

E' possibile che uno abbia, per caso, gli stessi nervi e le stesse allucinazioni di certi artisti cubisti: ma non è strettamente obbligatorio. Ci si trova di fronte ad una tale amplificazione della soggettività, che l'artista finisce con l'essere completamente isolato dal suo spettatore. Anche ammettendo la buona fede di tali artisti, è impossibile provarla. Io posso fare un sogno mirabile e significativo, e posso raccontarlo a qualcuno: ma sul terreno del sogno non posso incontrarmi con gli altri uomini.

Parliamo dell'espressionismo. Le sue radici erano profonde: si può risalire fino a Beaudelaire, per esempio. Il poeta diceva che se qualcosa non è deformata, in un modo o in un altro, l'uomo non la nota nemmeno: la banalità la spoglia d'ogni interesse, virtualmente. L'uomo osserva tutto ciò che gli appare inconsueto, e cerca di scoprirne il motivo. Deformato, un viso placido può diventare espressivo. Gli espressionisti avevano ragione quando sostenevano che le deviazioni dalla normalità sono interessanti perché vi si scopre una realtà attraente: ed intendevano per realtà anche un'espressione fissata quasi fotograficamente. Sotto quest'ultimo aspetto tutti i grandi artisti sono degli espressionisti: bisogna distinguere, quindi. Per gli espressionisti né il volto, né la carne, né la materia umana sono importanti: è importante l'interiorità dell'uomo, e per meglio esprimerla essi fanno astrazione da ciò che esprime il normale lineamento del volto. Meyerhold obbligava i suoi attori ad imparare l'acrobazia: « Se tu sei felice — diceva — salti di gioia: mostri d'esser felice saltando, ma saltando quanto puoi materialmente, e non quanto vorresti. Bisogna quindi che gli attori siano acrobati, perché possano esprimere sentimenti illimitati ». Ma qui c'è un pericolo.

L'espressionismo, distruggendo la fisionomia per sottolineare la deformazione, diviene caricatura: ma la caricatura ha i suoi limiti. L'effetto comico si ha se si identifica l'oggetto: se questo è irriconoscibile, la caricatura cessa d'essere comica. Se un pittore dipinge un sorriso piú grande della bocca, noi ne comprendiamo il significato, e l'effetto è raggiunto: la maschera greca nella sua accentuata deformazione è suggestiva perché resta somigliante all'uomo: quelle maschere ove la deformazione è invece smisurata divengono degli oggetti decorativi e null'altro. Le maschere dei negri sono terrificanti fin tanto che si vede in esse un tratto umano: altrimenti sono, appunto, degli oggetti decorativi. Quando un bambino si impaurisce, nell'oscurità, vedendo un albero o una sedia, è perché immagina che si tratti d'un uomo: la sua paura si dilegua quando si accorge che si tratta solo d'una sedia o d'un albero. La somiglianza con la realtà può essere spaventevole: un ornamento non lo è mai. Ora finché l'oggetto resta un oggetto, ogni espressione è possibile, con esso: se cessa di apparire tale, non è piú capace di produrre alcun effetto psicologico. Se io prendo un arco e lo tendo, esso prende una certa forza: ma se io lo tendo al punto che esso si spezza, non potrò piú lanciare alcuna freccia. Questo è il limite del realismo. L'esempio degli acrobati espressionisti è facile: il difficile viene con le acrobazie sul volto umano.

La chiave non è in una estetica pura — non considero il problema del realismo come astratto, bensí come problema umano e politico — né è in una scuola d'arte: la chiave è in una cultura nuova formata da una volontà di vita e di lavoro in comune.

Non arrestarsi ai sogni individuali, bensí giungere ai sentimenti comuni a tutti gli uomini: questa è la via. Dissi a Meyerhold che è certamente interessante che gli attori siano capaci di esprimere i loro sentimenti con l'acrobazia: ma come fare ad esprimere quello che si cela in tanta gente pacata e modesta, che pure ha sentimenti e pensieri cosí grandi? Scoprire tale realtà: questa è la vera arte. Non esiste nulla che non possa essere espresso chiaramente. Noi non vogliamo né possiamo creare nell'isolamento. L'avanguardia artistica monomane è morta: essa non può piú darci nulla. Non siamo impoveriti, per questo. Anzi, siamo ben piú capaci di comprendere e di farci comprendere. Cioè, di far dell'arte.

Béla Balázs

Da Sight and Sound, *fasc.* 68, 1949, *Londra.*

Vi sono stretti legami tra l'arte del cinema e l'arte della pittura, legami che ci appaiono continuamente, in molti film, e, soprattutto, in forme diverse. Essi sono evidenti in film come *Dreams that money can buy,* ispirato da Fernand Léger, Max Ernst ed altri pittori surrealisti, o nei film di Luciano Emmer sulle pitture di Giotto, di Rops o dell'Angelico. Ma vi sono altri esempi, ed alcuni risalgono ai primordi del cinema, i quali rivelano una influenza, ben altrimenti profonda, della pittura sull'arte cinematografica: non è piú tanto questione, allora, di trasposizione di pitture celebri sullo schermo, quanto di echi profondi di riflessi sottili, delle varie scuole della pittura nel cinema.

Ernest Lindgren, parlando in « The art of film » dell'arte dell'operatore, ha dimostrato che questi appare, inizialmente, in una posizione molto simile a quella di un pittore, quando inquadra un'immagine, ma di fatto i problemi che gli si pongono sono fondamentalmente diversi. La diversità è nel fatto che ciascuno dei fotogrammi dell'operatore non è un'entità a sé stante bensí è un coefficiente dell'effetto visivo: inoltre è un'immagine dinamica, e perciò esclude, in sé, i principi della composizione figurativa: ed infine, ha dimensioni standardizzate. Ciò non toglie, però, che l'operatore e il regista non possano rifarsi, talvolta, a motivi e principi dell'arte pittorica, ed a composizioni tipiche della pittura: e farle proprie.

Ciò si è verificato per la prima volta proprio quando il cinema ha cominciato a prendere coscienza di sé come arte. Proprio lo sforzo di far dell'arte, non realizzato ancora in forme nuove, originali, portò ad una limitazione, in varie forme, di arti tradizionali figurative. Gran parte dei registi veniva dal teatro: e dal teatro derivò al cinema certa scenografia simmetrica, frontale, da palcoscenico, che sullo schermo si risolse poi in una singolare, indiretta reviviscenza di composizioni architettoniche tipiche della pittura del Rinascimento. I teatrali *Nibelungen* e *Metropolis* sono un esempio oltremodo indicativo. Successivamente, quando si rivelarono sempre piú vaste le possibilità di movimento della macchina da presa, e la duttilità di essa, si comprese che quel genere di costruzione scenografica non si adattava piú ad ogni genere d'inquadratura, e soprattutto era inammissibile dato il rapporto nuovo tra i primi piani e le altre riprese. Per cui oggi non vediamo quasi piú quelle immagini in campo lungo a composizione pittorica statica: pur potendosi trovare ancora qualche eco di composizione pittorica, cosí ben risolto, però in termini dinamici, da apparire parte viva dei film.

Si veda, ad esempio, il film inglese *Latin Quarter,* d'ambiente di balletti. Vi è un momento in questo film in cui si sente « La repetition » di Degas: la scala a chiocciola attraverso la quale si vedono le danzatrici, la posizione e il disegno delle finestre, e la disposizione delle figure, derivano da quel quadro. Le immagini di Degas sono state analogamente riprese in *The unfinished dance,* la riedizione americana del film francese *La mort du*

cygne. E qui c'è l'apporto del colore. Si può pensare, a questo proposito, che gli artisti del cinema, ora che hanno il colore, stringeranno ancor piú i loro legami con la pittura, tenendo conto che la pittura ha già approfondito, tanto prima, i problemi del colore.

Accanto ai numerosi film nei quali troviamo l'inquadratura derivata formalmente da un quadro, ve ne sono altrettanti che dell'opera dell'artista riprendono l'atmosfera, lo spirito. In *The private life of Henry VIII* vi era lo spirito, oltre che l'iconografia, di Holbein: e *Rembrandt* rivelava ad ogni momento l'influenza di quel maestro, come clima. *Narciso nero* comincia con un'inquadratura della Superiora alla finestra della sua stanza, che è puro Vermeer, e finisce con quel paesaggio velato di nebbia bassa, con i picchi delle montagne come librati nel cielo, e quegli alberi in primo piano, che rivela un gusto per la pittura cinese.

Per i registi di film storici la pittura dell'epoca cui il film si rifà è innanzi tutto una fonte preziosa d'informazione, di documentazione, per il costume e l'ambientazione. L'artista però, oltre a dare un'autenticità al film, può anche arrivare ad infondervi lo spirito di un'epoca. E può far anche di piú, come dimostra *Enrico V*: si noti l'illuminata soluzione degli sfondi dipinti, stilizzati, che restano staccati dai primi piani, dando l'impressione della continuità dell'azione scenica cosí come essa si inizia al « Globe Theatre », con un'ampiezza d'orizzonte, ad un tempo, e una fantasia, appassionanti.

Enrico V è interessante anche sotto un altro aspetto, e precisamente per le luci: si noti, ad esempio, la sequenza del dialogo attorno al fuoco nella notte prima della battaglia di Azincourt, la cui luce è decisamente quella dei notturni di Rembrandt. Quanto taluni pittori abbiano influenzato la concezione delle luci in certo cinema è altresí evidente in *Narciso nero,* dove balena la luce di Vermeer: e, ciò che è piú interessante, in certi esterni assolati, cosí frequenti, dove ogni struttura, ogni linea, si dissolve in una fantasia sfocata di luci accese e di ombre fugaci, che rivela l'influenza degli impressionisti.

Troppo note ed evidenti per soffermarvisi sono le influenze dell'espressionismo e del surrealismo nel cinema, da *Caligari* a Salvador Dali. Vorremmo invece sottolineare che il cinema, ormai, crea i suoi « ismi », ispirati dall'uno o dall'altro pittore magari, ma che appaiono cosa sua. Il cinema ha dimostrato di avere mezzi infiniti per svolgere i motivi derivati dalla pittura, e trarne motivi nuovi, originali.

George Graham Walker

Da L'arte e il cinema, *Dicembre* 1949, *Mosca.*

L'autorevole studioso sovietico di scienze cinematografiche prof. Tagher ha compiuto interessanti ricerche, sul contributo dato da tre pionieri russi alla tecnica e alla teoria della ripresa cinematografica, con invenzioni che sono state termini fondamentali di passaggio dalla fotografia al cinema.

La documentazione raccolta dal professor Tagher, suffragata da significativi atti accademici e testimonianze scientifiche dell'ultimo ventennio del secolo scorso, è un apporto interessante, tanto piú in quanto virtualmente inedita, alla conoscenza delle premesse tecniche del cinema. Essa pone in luce, e propone ad uno studio piú vasto ed approfondito, tre figure di tecnici russi della fotografia — I. V. Boldyrev, S. A. Iurkovski, S. A. Diubiuk — sulla cui opera, ed in base agli elementi del prof. Tagher, diamo ora qualche cenno.

Ivan Vassilievic Boldyrev (nato nel 1849), appassionato di fotografia e di meccanica, apprendista fotografo da giovane, costruí a ventun anni un modello nuovo di obiettivo fotografico che gli consentí di cogliere immagini, in esterno specialmente, d'una tale luminosità e d'un tale movimento soprattutto, da attirare l'attenzione di due eminenti studiosi, V. Stassov e L. Maikov, i quali ne fecero oggetto di studio. Apparve chiaro che il tipo di obiettivo inventato da Boldyrev rivoluzionava, sotto molti aspetti sostanziali, le leggi correnti dell'ottica relativamente alla fotografia: esso apriva, a detta di autorevoli studiosi dell'epoca, possibilità nuove alla fotogra-

fia stessa. In una sessione della Quinta Sezione (fotografia) dell'Associazione Tecnica Imperiale, Boldyrev fu elogiato, genericamente però e con una paternalistica, pietosa benevolenza: il giovane autodidatta, infatti incapace di sostenere in sede teorica la sua invenzione — a detta almeno dei resoconti dell'epoca — non era considerato seriamente dalla scienza ufficiale, che, pur riconoscendo la sua scoperta, non credette fosse il caso di studiarla a fondo: ed anzi, in una postilla al protocollo che conteneva la valutazione dell'invenzione di Boldyrev, essa venne minimizzata con una serie di riserve e di critiche, come apparve alla pubblicazione nella rivista « Il fotografo », n. 10, Pietroburgo 1883, cui Boldyrev, sentendo del malanimo, oltre alla grave miopia, nella scienza ufficiale, rispose con un violento opuscolo polemico, intitolato « Invenzioni e perfezionamenti nel campo della fotografia ». Comunque, l'obiettivo di Boldyrev non fu studiato a fondo in Russia. Se ne interessò invece Leon Varneke, studioso di fotografia ed industriale, molto conosciuto anche in Inghilterra, il quale valorizzò soprattutto la successiva invenzione di Boldyrev, vale a dire un nuovo tipo di pellicola fotografica che, come dice lo stesso inventore nei suoi appunti venuti alla luce ultimamente, « è insensibile alle variazioni di temperatura, e all'umidità, e rimane trasparente ed elastica dopo un bagno di ventiquattr'ore assieme al negativo ». Varneke portò nell'Europa occidentale l'eco della scoperta di Boldyrev: e non è da escludere che essa abbia sostanzialmente contribuito alla pellicola nota come Eastman, apparsa alcuni anni piú tardi. Boldyrev fece oggetto la sua invenzione d'una relazione alla Associazione Tecnica Imperiale, nel 1880, presentando anche pellicola e fotografie, ma non ci è pervenuto il protocollo di tale seduta della quinta sezione. Se ne trova cenno, invece, nella pubblicazione « L'Esposizione Panrussa del 1882 » (n. 10 del 18 giugno di quell'anno). Si ebbe poi, sempre per l'Esposizione di Mosca, uno scritto dell'esperto Sreznevskij il quale, molto freddamente, analizzava a grandi linee, alquanto sommarie, la pellicola e l'obiettivo di Boldyrev, nella rivista « Il fotografo » (n. 7, '82) rimanendo fermo sul giudizio della Associazione Imperiale, del 1878, quanto all'obiettivo, ma riconoscendo « degna di essere presa in considerazione » la pellicola nuovo tipo. Boldyrev, le cui fotografie furono premiate all'Esposizione, perfezionò successivamente un tipo di pellicola per negativi, da lui inventata, e passata anch'essa, virtualmente, sotto silenzio: e si dedicò poi a studi ed esperimenti d'una eccezionale importanza nel campo della fotografia istantanea, dove ottenne dei risultati stupefacenti per quell'epoca, specialmente nell'allora virtualmente impossibile fotografia notturna, a luce naturale, di lampade a petrolio, del fuoco e perfino lunare, e nel sottosuolo. Tutto questo, grazie ad un tipo di otturatore, da lui inventato per la fotografia istantanea: il merito di tale invenzione gli fu riconosciuto dalla quinta sezione della Associazione Imperiale, quando ne diede notizia, in sede di relazione su quell'argomento, Leon Varneke nel 1888, affermando che « quel tipo di otturatore consente di fotografare con assoluta chiarezza persone ed oggetti in movimento ». (Da « Notiziario Fotografico », n. 5, 1888). Ormai il nome di Boldyrev appariva tra quelli degli espositori nelle piú importanti mostre internazionali: ma sempre per le sue fotografie, piú che per le sue invenzioni, le quali non furono mai studiate a fondo, specialmente in Russia, pur avendo contribuito fortemente, all'estero, e piú tardi, alla nuova scienza e tecnica foto-cinematografica. Boldyrev ebbe chiarissima l'intuizione delle possibilità assolutamente nuove che le sue invenzioni contribuivano ad aprire alla fotografia: lo si vede oggi scorrendo le ultime sue note, prima della morte.

V. Viscnevskij

Cinema e psicologia

Da Vita a pensiero, *Milano.*

. . . .

Il cinema è entrato tanto nel nostro costume, che non pochi si pongono la domanda: quale influenza esso avrà nella nostra vita? Le risposte che si danno sono diverse.

Secondo alcuni è l'uomo moderno che trasforma la propria vita, i propri atteggiamenti, il modo di vestire, di agire, i propri gusti, persino il modo di parlare, imitando, in tutto questo comportamento, i personaggi preferiti che egli vede sullo schermo. Dunque, si dice, il cinema esercita una enorme influenza sull'animo moderno sino al punto da « imporgli » un costume di vita, un comportamento. Non è qui il momento per dire se questo viene fatto coscientemente, o no.

Altri invece richiama l'attenzione sul fatto che i cineasti costruiscono i film in modo da interessare strati sempre piú numerosi della società; essi perciò scelgono soggetti, attori, sequenze che corrispondano ai gusti della maggioranza. Anche costoro riconoscono che vi ha un rapporto tra società d'oggi e cinema; ma, in questa concezione, la corrente segue una direzione inversa a quella indicata da coloro che seguono l'opinione esposta piú sopra; qui (si afferma) è la società che impone, attraverso i cineasti, i film che corrispondono ai gusti e alle inclinazioni del momento o di una determinata società.

Altri ancora affermano che la realtà filmica non è quella che viene presentata mediante immagini che si susseguono sullo schermo; ciascuno di noi vede, legge, interpreta le immagini filmiche inserendole nel proprio io; quindi non si può parlare, per indicare propriamente il carattere della proiezione cinematografica, di realtà filmica, ma di una proiezione dei nostri interessi, delle nostre inclinazioni e dei nostri affetti nel film che ci viene presentato; quindi noi ci appassioniamo all'episodio o al racconto o ai personaggi che vediamo nel film in quanto vediamo in essi soddisfatte le nostre inclinazioni, le nostre aspirazioni; sopratutto si deve riconoscere che lo spettatore vede realizzato ciò che l'inconscia vita del suo io vorrebbe realizzare per sé. In questo caso il film non è che una occasione, un mezzo, un sostegno per lo svolgersi dell'attività psichica dello spettatore, specie di quella inconscia: il film cioè provoca in noi una attività che, per molti aspetti, è simile a quella onirica.

Ecco dunque tre modi di considerare e valutare il rapporto tra il film e lo spettatore. Non si può negare che vi sono ragioni per accettare l'una e l'altra di queste interpretazioni; quanti hanno cercato di analizzare il film e la sua azione e di rendersi conto del carattere delle proiezioni filmiche hanno fondati motivi per accettare l'uno e l'altro di questi punti di vista. I nomi del sovietico Pudovkin, dei francesi Cohen-Séat, di Allendy, di Zazzo, di Wallon, di Merleau-Ponty, del belga Michotte, del tedesco Müller-Freienfels, degli italiani Ponzo, Fulchignoni (1), vanno ricordati come quelli di coloro che maggiormente hanno approfonditi questi vari punti di vista cercando di considerare i vari aspetti della proiezione filmica.

Ma ciò che queste varie interpretazioni sottintendono è sempre lo stesso problema: perché, o come, le proiezioni filmiche interessano? Se il cinema è entrato tanto nella vita dell'uomo moderno, qualunque opinione si possa avere sul meccanismo d'azione del film come fatto percepito, ciò che importa determinare sono le ragioni di questo interesse universale, costante, ben superiore a quello del teatro, della musica, di ogni altro spettacolo. Il determinare quali siano i motivi di questo interesse ha importanza per noi cattolici perché ci dà la indicazione su quello che dobbiamo fare per rendere questo interesse fecondo di bene e per impedire che esso sia occasione di male.

Già fin dal 1928 (2) ho esaminato questo problema; benché io debba confermare le conclusioni alle quali sono arrivato allora, tuttavia debbo riconoscere che esse sono incomplete e insufficienti; la tecnica cinematografica di quei tempi era ben lontana da quella attuale (allora eravamo al tempo del cinema muto) io scrivevo allora che l'interesse del film è simile al-

(1) Il Fulchignoni in un interessante articolo apparso in *Bianco e Nero* (*Sul valore psicologico dell'immagine filmica,* novembre 1948) ha dato una esauriente rassegna dei vari punti di vista.

(2) *Intérêt des projections cinématographiques* in « Journal de psycologie normale et patologique », 1928.

l'interesse del sogno, meglio, e piú precisamente, il soggetto durante la proiezione filmica viene immerso in uno stato molto simile a quello nel quale si trova nel sogno e la spiegazione psicologica del nostro atteggiamento dinnanzi alla proiezione filmica dimostra che ci comportiamo come nello stato onirico; resistenza del nostro io, attenuazione dei poteri critici, proiezione dei nostri interessi; soprattutto io insistevo nell'osservare che nelle sequenze filmiche (piú o meno a seconda del film) noi vediamo noi stessi e siamo « impegnati » nella vicenda che vi è rappresentata.

. . . .

Il film nel presentarci un avvenimento lascia a noi la libertà di interpretarlo, di « capirlo », di penetrarne il valore oltre che il significato. Il cineasta non è lí per dirci ciò che avviene. La differenza tra il film sonoro dei primi tempi e quello attuale (quello, intendo dire, impregnato di psicologia) si è che in quello l'elemento sonoro ci indica ciò che dovevamo vedere; era in un certo senso, il cineasta presente che ci diceva, eventualmente attraverso la parola degli attori, ciò che dovevamo vedere. Nel film sonoro d'oggi vi sono sequenze accompagnate da un semplice rumore; un orologio a pendolo di cui udiamo il battito; il lieve scroscio dell'acqua che zampilla da una fontana, lo sbatacchiare di una porta, ecc. Il cineasta moderno ha imparato quest'arte psicologica per farci penetrare il significato e il defluire degli avvenimenti attraverso un nonnulla, un rumore. Si pensi all'orrore di film sonori stranieri proiettati con sovrastampa di frasi attribuite a un personaggio. Tutto ciò un tempo era fatto ad uso degli spettatori che non comprendevano la lingua della sonorizzazione. Nel film attuale è lasciata allo spettatore tanta libertà di interpretazione di metterlo talvolta nella ambiguità dell'interpretazione del significato: ed è questa libertà di interpretazione del succedersi degli avvenimenti che cooperano a risvegliare l'interesse. Lo spettatore si trova costretto al giuoco di partecipare all'azione filmica, a introdursi in essa, a viverla, cosí come nella vita si vivono gli avvenimenti ai quali realmente partecipiamo. Lo spettatore non assiste passivamente come quando assiste a proiezioni fisse che si susseguono l'una all'altra; lo spettatore arriva a dimenticare che quello che vede sullo schermo è un'azione filmica. Si accorge tanto poco della differenza tra la realtà filmica e la realtà d'ogni giorno, che non vi ha bisogno che la proiezione dia il senso della profondità, ossia collochi le cose alla giusta distanza prospettica; ovvero non è necessario che cose, uomini, ambiente abbiano i loro colori. Lo spettatore si accorge tanto poco della mancanza della profondità e del colore che è da domandarsi se i tentativi per ottenere immagini stereoscopiche e colorate saranno coronati da successo; ossia se aiuteranno ad aumentare l'interesse per la proiezione; o se non piuttosto finiranno per disturbare la percezione filmica.

. . . .

Molto si è scritto sui rapporti tra psicologia e film e sul carattere di realtà che il film deve avere. Giuste queste raccomandazioni ad un patto: che lo spettatore sia messo in condizioni di analizzare, senza averne coscienza, ciò che dinnanzi a lui si svolge sullo schermo per giungere ad una sintesi significativa. Non si può dunque dire: questo film è buono; questo film è interessante; quest'altro non è buono, quest'altro non è interessante. Un film è buono, ed è perciò interessante, e se allo spettatore al quale è presentato, dà modo di viverlo, di interpretare i personaggi, di soffrire, di gioire, di agire cioè nell'azione filmica che si proietta dinnanzi a lui. Cosí un film che per il mio grado di cultura è interessante, e che è interessante date le mie inclinazioni, dati i miei gusti, data la mia concezione della vita, può riuscire di meno interesse ed anche inaccettabile, o anche assurdo, od altro, per altri spettatori.

Questo penetrare che io faccio nel significato del film è affidato ad un attimo, ad un nonnulla. Uno dei personaggi che agiscono nell'azione filmica compie un gesto che è supposto (cioè che il cineasta fa in modo) che gli altri personaggi non vedano.

Io odo un rumore che mi dice che un'azione si è svolta (salire una scala, aprire una porta, una finestra) che gli altri non odono. Ma basta questo gesto, questa finestra aperta, questo rumore di passi che salgono o scendono una scala a farmi capire o, almeno, a indurmi in una interpretazione, a dare la quale (si badi bene) io sono indotto (l'azione filmica non è la proiezione fissa che mi dà l'azione staticamente colta nel suo significato e nel suo valore) proiettando fuori di me in quel personaggio, in quell'ambiente, su quell'azione i miei sentimenti, le mie inclinazioni, i miei desideri, in una parola il mio io e specialmente il mio inconscio.

In una parola, nella proiezione filmica è lo spettatore che vive ed agisce; il valore di un film sta appunto nel porre le condizioni perché questo avvenga. Se manca questo, manca ogni interesse.

. . . .

Tutta l'arte psicologica del cineasta sta nei punti che ho illustrato: nel nascondersi quanto basta perché lo spettatore viva e partecipi all'azione e giunga alla fine trovando logica, secondo la propria personale interpretazione, la sequenza degli avvenimenti; il che spiega anche perché, se l'interesse del film sta nel fatto che esso obbliga a proiettare i nostri sentimenti e il nostro piú intimo io, però non tutti i film possono, come ho detto, interessare ugualmente tutti gli uomini. Tanto varrebbe dire che gli uomini sono tutti uguali, che la pensano nello stesso modo, che amano le stesse cose, che professano tutti la stessa virtú, che apprezzano tutti le stesse azioni. La varietà dell'agire umano, se trova una limitazione nel costume, nell'influenza dell'ambiente, nell'azione dell'educazione e della istruzione cosí che dagli uomini di uno strato sociale, di una regione, di una determinata condizione di vita una certa azione viene giudicata in ugual modo; è però tanto grande da far sí che una proiezione cinematografica possa venir giudicata diversamente da determinate categorie di spettatori.

A conclusione mi pare di poter dire che la proiezione filmica rinnova nel nostro secolo quello che, ad incominciare dall'Ottocento, ha fatto il romanzo. Non è detto però che il film prenda il posto del romanzo e lo sostituisca; certo che esso ha potuto, per le sue caratteristiche, realizzare meglio quelle situazioni soggettive dello spettatore che il romanzo non sapeva e non poteva fare per il lettore.

Tutto questo ci insegna la psicologia della proiezione cinematografica; di qui è facile ricavare applicazioni e norme pratiche sia sulla costruzione del film, sia sul giudizio che dei singoli film dobbiamo dare, sia ancora e soprattutto sull'azione che i cattolici debbono compiere nel far sí che il film sia si strumento di divertimento ma soprattutto di educazione.

Fr. Agostino Gemelli, O. F. M.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734

ODIO

presentano

un film

UNITED ARTIST

produzione

STANLEY KRAMER

Con

DOUGLAS DICK

FRANK LOVEJOY

JAMES EDWARDS

STEVE BROODIE

JEFF COREY

LLOYD BRIDGES

★

Regia di

MARK ROBSON

Il più terribile documento della tragedia della razza
Il più spietato esame di un dramma psicologico
Il film che ha suscitato in America polemiche di Stato

Questo film è stato premiato al Festival Mondiale del film di Knokke Le Zoutte per qualità eccezionali.